DIE KUNST UNSERER ZEIT

EINE CHRONIK DES MODERNEN KUNSTLEBENS







DIE
KUNST UNSERER ZEIT

EINE CHRONIK

DES

MODERNEN KUNSTLEBENS.



MÜNCHEN
FRANZ HANFSTAENGL

G. FRANZ'SCHE H. B. HOF-BUCHDRUCKEREI (G. EMIL MAYER, MÜNCHEN).

INHALTS-ANGABE.

1901. I. HALBBAND.

Literarischer Theil.

Vollbilder.

Textbilder.



CARL MARR

VON

A. SPIER

Wer die in Zeitschriften und Büchern aufgeschichteten Theorien über die Verbreitung und Wirkung der Kunst in Deutschland nicht in gutem Glauben hinnimmt, sondern die Wirklichkeit beobachtet und sich über diese Rechenschaft zu geben sucht, steht vor einer Enttäuschung. Die Liebe zur Kunst, mit der allein das Verständniss für sie beginnt, besteht in einem weit geringeren Masse, als es scheint, als die Redner über die Kunst und ihren sittlichen, ihren erhebenden, ihren veredelnden Einfluss zu ahnen scheinen. Gerade in Deutschland haben die wirthschaftlichen Verhältnisse und die Schulcultur im Zusammenhang mit dem deutschen Charakter den praktischen Sinn für das unmittelbar Nützliche stark entwickelt und — von der Kunst entfernt. Wer die Anschaffungen des deutschen Mittelstands beobachtet, wer seine Bücher und seine Bilder kennt, weiss, wie wohl ihm das Minderwerthige gefällt, wie es ihm genügt, wie unsinnig er es fände, alle rührseligen Photographien, alle geschmacklosen Nippsachen von seinen Wänden und Schränken zu entfernen und — ein gutes Blatt dafür einzutauschen. Er würde eine Darstellung des „Trompeter von Säkkingen" auch nicht um ein einfaches Dorfbild von Hans Thoma hergeben, „wo garnichts drauf ist." Und wenn man ihm gar das „Schweigen im Walde" von Böcklin anböte, er würde es zurückweisen. Was sagt ihm das stille Dorf? Was sagt ihm der fremdäugige Mensch mit dem unmöglichen Thiere? Er will seinen Trompeter behalten, mit dem ist er viel näher verwandt.

Viele, Ungezählte im Mittelstand haben Reproduktionen von Thoma und Böcklin an den Wänden hängen — und hätten eigentlich viel lieber den Trompeter und noch mehr lyrische Helden seiner Art, gerade, wie sie Scheffel und Julius Wolf doch lieber lesen, als Goethe und Schopenhauer. Das ist wahr und daher darf es gesagt werden: Der Deutsche macht von seinem



Carl Marr. Kinder-Aktstudien.

geistigen Leben noch keinen lebendigen Gebrauch. Er besitzt seine Bildung, wie er seine gute Stube besitzt, man muss sie haben, sie ist da, aber er benützt sie nicht, sie wird ihm fremd und unbequem. Jung geht der Deutsche mehr oder weniger stürmisch den sogenannten geistigen Dingen nach, die Frau vor dem Heirathsziel, der Mann vor dem Berufsziel.

Ist das erreicht, so legen die bürgerlichen Pflichten ihre schweren Hände auf alle Begeisterung. Das Hochzeitsgeschenk, dieses billige Etwas, „was viel vorstellen soll“, entscheidet über den Kunstgeschmack im Hause, das Budget entscheidet über das künftige Verhältniss zur Kunst. Alles Praktische muss angeschafft werden, die Dutzende müssen vollzählig erhalten werden, ehe das Buch, das Bild, das Geistige, das Schöne ins Haus geschafft wird. Weder das Buch, noch das Bild gehören zu den lebendigen Bedürfnissen, sie sind ein Luxus, von dem man erst Gebrauch macht, wenn alles Alltägliche breit und gründlich erledigt — und Geld übrig ist. Aber bei dieser breiten gründlichen Erledigung geht der Enthusiasmus und mit ihm das Bedürfniss nach Kunstfreude verloren, — und wenn dann das übrige Geld da ist, wird das Geld als Geld den Kindern aufgehoben. Von Generation zu Generation wird die Geschmacks-Erziehung vernachlässigt, es entsteht keine Tradition. Sie ist es, die im deutschen Hause, diesem Hort der Schulbildung, durchschnittlich fehlt. Das Meyer'sche Conversations-Lexikon wird als beruhigendes Reservoir angeschafft, — und dabei glauben und schreiben enthusiastische Kunstvertreter, dass die Kunst in Deutschland geliebt sei. Was man liebt, dem opfert man.

Wo werden in Deutschland Opfer für die Kunst gebracht? Die Gallerien thun es nicht, sie werden spärlich besucht, sie spielen für die Mehrzahl der Familien die beruhigende Rolle des Meyer'schen Conversations-Lexikons, — sie sind die Reservoirs der Kunstgenüsse, die man selten benützt.

Gerade die Gallerien müssten sich des Nothstands annehmen. Sie müssten zweckdienliche Ausstellungen, in denen ein Sachverständiger Führer wäre, bieten und auf diese Weise ihrem Besitz zu einem



Carl Marr. Kinder-Aktstudien.



Carl Marr. Die Flagellanten.

lebendigen Einfluss verhelfen. — Die freien Ausstellungen können das nicht erreichen. Sie sind gezwungen, Effekte auszustellen, um die Apathischen und die Blasirten anzuziehen, sie verblüffen den Kunstfremden durch das „Modernste“ — und wirken negativ. Die Differenzirungsfähigkeit des Kunstgeschmacks ist nur das Resultat einer gewissen Reife und diese Reife kann nur durch Schulung, durch das Sehen und Wieder-Sehen gewählter Kunstwerke erreicht werden, sie muss auf der inneren Erfahrung beruhen.

Dem Deutschen fehlt im Allgemeinen die Erziehung zum Kunstgenusse, der intime Verkehr mit der Kunst. Er registrirt, er weiss, er lobt, was er besitzt, aber es steht ihm nicht innerlich nah, es ist ihm noch keine Lebensnothwendigkeit geworden.

Wenn er wüsste, welchen wichtigen und zuverlässigen Helfer zur Lebenskunst er entbehrt, indem er kein herzliches Verhältniss zur Kunst hat, er würde diese nähere Bekanntschaft mit feurigem Eifer suchen und pflegen. Aber das Thun und Lassen unserer Zeit ist keineswegs dazu angethan, diese Einsicht in die betreffenden Kreise zu tragen und an der Hebung eines tiefwurzelnden und tiefbegründeten Missstands mitzuhelfen.

Die Literatur über die Kunst könnte das zuerst thun. Sie müsste weniger Kunstkritiken, weniger Erörterungen über die Technik, weniger Bilderbesprechungen bringen, sondern durch warme Fürsprache ein begeistertes Interesse zu erwecken suchen, die Menschen bewegen, vor die Kunst zu gehen, sie selbst zu sehen, zu fühlen, ihr vertraut zu werden.

Das würde ihnen — und der Kunst dienen!

Denn unsere Zeit, die sich unablässig und scheinbar enthusiastisch mit Kunst beschäftigt, in der so viel und viel zu viel über Kunst geredet, geschrieben, gestritten wird, sie ist der Kunst, der echten Kunst nicht günstig. Sie gibt selbst den Menschen, welche Interesse und Verständniss für sie haben, nicht die Ruhe, die Sammlung, den Schätzen der vergangenen echten Kunst näher zu treten, sie zu erkennen — und somit zu geniessen. In der gegenwärtigen, in der sogenannten neuen Kunst, mit der sich unsere Zeit am lebhaftesten beschäftigt, verlangt sie das am stürmischsten, was sie bisher nur spärlich hervorbringen konnte: Originalität!

Die Künstler, die sie im Durchschnitt als Originale anerkennt, sind nur die geschickten, schauspielernden Hofnarren ihrer Majestät der Mode. Die wenigen wirklichen Originale, sie sind es durch den glücklichen, immer seltener werdenden Zufall einer einsamen, weltfernen Jugend, wie Hans Thoma, oder durch die zähe Widerstandskraft ihrer Eigenart, wie Franz von Lenbach, geworden und geblieben. Die Literatur, die Presse, die schnelle Reisemöglichkeit, die internationalen Ausstellungen, das tolle Tohuwabohu des Gesehenen und Gehörten entfernt den Menschen von sich selbst, ehe er sich nur kennt, und Künstler wie Publikum können sich dem schädlichen Einfluss der zersplitternden Vielwisserei und Vielseherei, des Katalog-Verkehrs mit der Kunst nicht entziehen; die Intimität, die Ursprünglichkeit der Empfindung geht bei diesem oberflächlichen Tagen verloren. Die stille aufnahmsfähige, den Eindruck vertiefende Stimmung wird von dem Lärm, dem Tempo unserer Zeit unmöglich gemacht; die Menschen hasten an den Eindrücken vorbei, als ob sie in einem D-Zug sässen, und vergessen die Reize oder entdecken sie nie, die man beim Wandern findet.



Carl Marr. Mädchenstudie.

Das laute, zerstreuende, anstrengende Leben von heute, das wenigen Menschen stille Wege, stille Abende, eine ernste Vertiefungsmöglichkeit schenkt, ist der tägliche tückische Feind der Schöpferkraft wie der Aufnahmekraft. Es trägt die böse Schuld, dass die Kunst zu einem Mode-Streit-Objekt geworden ist, die friedliche Kunst, die die Geister besänftigen, erfreuen, erheben soll. Es trägt die Schuld, dass die Künstler, welche etwas zu sagen haben und zur Geltung kommen wollen, nach aufsehenerregenden Effekten suchen müssen, um die übereifrige Menge zum Stillstehen zu zwingen. — Es trägt auch die Schuld, dass die Künstler, die das Schreien

verletzt, die ihren guten Geschmack nicht knebeln können und beim „altmodischen“ Leisesprechen bleiben, meist und lange Jahre hindurch, oft lebenslänglich nur von einem kleinen Kreise gekannt werden. Wenn sie durch wirkliches Verstandenwerden bis zur Front vordringen, dann sagt wohl die grosse Menge: „Ja, von dem hat man doch nie etwas gehört!“ Selbst bei den Malern sagt sie das, denn — sie sie sieht nur dann, wenn sie gehört hat, und bis sie hört, muss man schreien!



Carl Marr. Thierstudie.

Es ist in dem jüngsten Jahrzehnt auch in der Malerei ausserordentlich viel geschrieen worden, — und doch ist das allgemeine Verhältniss zu ihr äusserlich stimmungslos, nicht gefestigt durch einen geläuterten wählerischen Geschmack. Das laute Kampfgeschrei um die neue und neueste Kunst war nicht angethan, einen solchen zu erziehen. Über ein Jahrzehnt hindurch hat es das Publikum und auch die Künstler verwirrt und von der unumstösslichen Wahrheit entfernt, dass in der Kunst kein Zeit- und kein Partei-Programm zur Herrschaft berechtigt ist und je in der Herrschaft bleiben wird.

Biegsame Begabungen finden sich immer, die den schwankenden Geschmack der Menge durch ihre wohlgefälligen Werke unterstützen. Sie sind so existenzberechtigt wie das Publikum, das sie aufnimmt, das sie nöthig hat, das sie ernährt. Da heisst es ehrlich oder unehrlich: „Wess Brod ich ess, dess Bild ich mal!“

Stärkere und starke Begabungen suchen ihre eigene Art, wenn auch auf Kosten ihres Vortheils, zu entwickeln; unter der Wechselwirkung des Zeitgeschmacks und des individuellen Geschmacks stehend, streben sie Werke zu schaffen, in denen sie ihre eigene Art nicht aufgeben, in denen sie sich aber mit einer gewissen weltlichen Vernunft dem Zeitgeschmack der Besten anzupassen suchen.

Das sind die Künstler, die in der modernen, städtischen Welt aufgewachsen sind, die keine Dorfeinsamkeit beschützte, die, ehe sie selbst in ihrem künstlerischen Selbstgefühl erstarkt waren, schon starke Meinungen der Anderen hörten, starke Thaten der Anderen sahen und frühe Unterordnung und Masshalten übten, — etwas, was nur die vorhandene Urkraft steigert, was der mittleren Kraft aber lebensgefährlich werden kann. Diese Lebensgefahr für den werdenden Künstler ist in unserer Zeit grösser wie je, wohl mit am grössten in der Kunststadt München, auf diesem reichen Schauplatz von allerlei Kunst, auf diesem Kriegs-Schauplatz im Kampf um die neue Kunst.

Dieser Kampf hat die mittleren Kräfte aufgezehrt; die Einen verloren sich selbst in farbensüchtiger Masslosigkeit, und in ihrer Farbe gingen Form und Gedanke zu Grund, die Sündfluth des „Violetts“ riss sie dahin; die Anderen wählten bescheidener einen Gott, dem sie nachmalten, — der aber Keiner war, und imitirten ihn ohne Schöpferkraft. Alle, denen der Charakter fehlte, der in der Kunst in der Wahrhaftigkeit des Arbeitens besteht, verschwanden wieder, — nur die wahrhaft Arbeitenden, die in all dem Kriegsgetümmel den Zusammenhang mit der Natur und mit der vergangenen echten Kunst nicht verloren hatten, behaupteten — und erhöhten ihren Platz.

Heute, da dieser Kampf schon in dem historischen Stadium angekommen ist, dass er eine Statistik über die Verwundeten, die Todten, die Deserteure erlaubt, ist es interessant und lehrreich, einen Künstler zu betrachten, der mit in diesen Kampf gezogen wurde, ohne eine Partei-Natur zu sein, der mit Ehrfurcht und Ernst seine Kunst übte und keinen neuesten Gott aufstellte, der da sagt: „Du sollst nicht zeichnen, Du sollst durch Farben verblüffen!“ und der doch von den stürmischsten Neuerern, wie von den solidesten Conservativen erkannt und anerkannt wurde, dessen Bilder sogar gekauft wurden — trotzdem er nie geschrieen hatte. —



Carl Marr. Thierstudie.

Es muss etwas an seiner Kunst sein, was die Künstler aller Arten anzieht und ihnen laute Hochschätzung abgewinnt.

Auf welchem Gebiete er sich versuchte, jede Leistung wies dieses künstlerische Etwas auf, das dem Bilde Lebenskraft, — und das ist Wirkungskraft, — gibt.

Dieser Künstler heisst Carl Marr.

Er ist heute kgl. Professor an der Kunstakademie in München, er ist der Präsident der Luitpoldgruppe, er ist der Inhaber mehrerer Medaillen.

Wer diesen Namen mit diesen ergänzenden Bemerkungen liest, der stellt sich leicht einen behäbigen, selbstsicheren, wohlbestallten Herrn vor, der die Ruhe eines Monarchen hat, dessen Reich gegründet ist und in Frieden gedeiht.

Wer aber die Illustrationen dieses Heftes genau anschaut, wird alsbald, ehe er den Lebensgang des Künstlers kennen lernt, herausfinden, dass Carl Marr ein jugendlicher Künstler ist. Früh warb er um die echte Kunst, und, ob ihm diese Werbung auch Stellung, Preise, Ehren eintrug, er, der zweiundvierzigjährige Mann, hat sich noch nicht Genüge gethan. — Seine friedlichen sympathischen Bilder verrathen das nicht, — aber seine grossen Versuche, wie die Skizzen zur Kreuzigung, wie das Deckengemälde Ikarus beweisen, wie hoch sein Thatenflug geht. —

Wer Carl Marr als Maler, wie als Mensch, nur gesellschaftlich kennt, weiss wenig von ihm und wird wohl aus diesem Essay Intimeres aus seinem künstlerischen Schaffen erfahren, mehr von seinem persönlichen Wesen hören, als er selbst gern offenbart. Aber auch bei ihm, wie bei allen wahren Künstlern, ist das persönliche Wesen in so intimem Zusammenhang mit dem künstlerischen Schaffen, dass beides nicht auseinander zu halten ist. Die Werke, die das kunstliebende Publikum von Carl Marr durch den Kunsthandel besitzt, geben meistens nur Proben von der vernünftigen weltkundigen Eingrenzung seines Schaffens. In diesen verräth Marr mit keinem Striche seine ikarischen Wünsche und Ziele. Wer ihn aber in seinem Atelier aufsucht, in dem harmonischen fein abgestimmten Raum, und mit Vertrauen aufgenommen wird, dem bleibt der Kampf Marr's in seinem künstlerischen Schaffen nicht fremd, der grosse, schwere, oft verzweifelte Kampf mit dem Problem in der eigenen Natur, in der Kunst, in der Welt.



Carl Marr. Thierstudie.

Der Lebensgang wie der Studiengang Carl Marr's regt zu vielerlei Betrachtungen an. Keine dramatischen Ereignisse bezeichnen die Stationen, welche seiner Person und seiner Thätigkeit neue Bewegungen, neue Aufschlüsse, neue Aufgaben zugetragen hätten. Die bewegenden Aufgaben wurden ihm in seiner frühesten Jugend einfach von den Verhältnissen gegeben, ja, gewissermassen unmerklich aufgebürdet; denn nicht schwungvoll und sorglos durfte er als Jüngling unter bewusster Führung die Künstlerlaufbahn beginnen, er war sich seines Berufes nicht bewusst.

Auf welchem Umwege er selbst erfuhr, was er eigentlich solle und wolle, darf ich als Autobiographie, die einem Briefe entstammt, erzählen; er spricht von seinen ersten Kindheitseindrücken, die für Marr's Wesens-Entwicklung von starkem Einfluss waren:

Carl Marr ist am 14. Februar 1858 in Milwaukee geboren und seine frühste Erinnerung nennt seine Mutter:

„Dass ich mich in unmittelbarster Nähe meiner Mutter stets am glücklichsten fühlte, ist wohl ein Umstand, der sich bei jedem Kinde nachweisen lässt. Nur hielt dieses Gefühl länger an, was vielleicht durch die von Krankheit zerstörten Kinderjahre bedingt wurde. Nach Aussage meiner Mutter wurde ich im zweiten Jahre sehr schwerhörig, und da ich erst später von diesem Uebel befreit ward, konnte es wohl nicht anders kommen, als dass meine Kindheit eine mehr oder minder einsame geworden. Das Wichtigste in gewissem Sinne gehört zu meinen frühsten Erinnerungen, und zwar sind es nie Aktionen, Thaten, Vorkommnisse, die einen bleibenden Eindruck auf mich gemacht haben, sondern Stimmungen.

Das eigenthümliche Rauschen einer Zitterpappel und die gaukelnde Bewegung der an ihren

langen Stielchen sitzenden Blätter vergesse ich nie. Vor einen solchen Baum in einem grossen Garten einer uns befreundeten Familie hatte man mich gesetzt. Die Anderen hatten sich in den weitläufigen Anlagen verloren, von ferne hörte ich das Kindergespiel und lange sass ich allein. — Noch heute erfasst mich das eigenthümlich seelische Behagen, das so ganz undefinirbare, wenn ich im kühlen Herbstnachmittags-Sonnenschein das gaukelnde Blätterspiel einer Zitterpappel sehe. Der Anblick einer gewissen Art weisser, kleiner Wolken versetzt mich sofort in meine Kindheit.

In der Schule führte mich der Sonnenschein an der Wand oft weit weg, weg von der Schularbeit, und für die Unaufmerksamkeit bin ich vielleicht oft nur aus Prinzip der Anderen wegen gestraft worden, da mich die Lehrer als Dummen liegen liessen, abgesehen von Denen, die von meiner Schwerhörigkeit Notiz nahmen, und unter Diesen durfte ich oft schriftlich machen, was die Anderen mündlich zu absolviren hatten.

Dass ich so rechte Freude an der Schule hatte, entsinne ich mich nicht; wohl fühlte ich mich längere Zeit während der Unterrichtsstunden: Deutsche Grammatik und eine Zeit lang Algebra. Das Erstere ist gewiss auffällig, umsomehr als die Grammatik von dem strengsten all unserer Lehrer gelehrt wurde. Diesen Mann aber hatte ich thatsächlich lieb. In späteren Gesprächen mit ehemaligen Schulkameraden wurde mir immer wieder bestätigt, dass keiner von ihnen die Verehrung für den so strengen Sprachlehrer mit mir theilte. Der Abschied von ihm bei Gelegenheit des Abgangs von der Schule hat mich am meisten gerührt und nur seine Geleitworte sind mir im Gedächtniss geblieben.



Carl Marr. Klostergarten.

In den Wochen- und Semester-Censuren hatte ich natürlich im Zeichnen immer die Note I. Das war das Billigste, weil es für mich das Leichteste war. Kein Wunder also, dass diese Einser auch fast immer die einzigen im Zeugniss waren, gewisslich aber die einzig verdienten.

Mein Vater war Graveur, und zu ihm kam ich ins Geschäft. Ich musste die Arbeiten eines Lehrbuben verrichten, wie sich das gehörte, nur das Feuermachen in der Frühe besorgte der Jüngste im Geschäfte weiter. Der Stolz, im Geschäfte zu sein, war grösser als die Freude an der Arbeit daselbst. Ich konnte gar nicht rechten Fuss fassen, und das ganze Thun kam mir elendiglich zwecklos vor. Thatsächlich habe ich mich in jenem Geschäftsraume



Carl Marr pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.

Frundsberg's Werbung.





Carl Marr pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.

Betende Kommunikantin.



gelangweilt, und in der peinigenden Vertrauenslosigkeit, jemals etwas erreichen zu können, lebte ich lange in schmerzlicher Selbstmarter dahin.

Die kleinen Erfolge, die ich nach und nach doch zu verzeichnen hatte, (ich habe kleine Sachen zurecht geholzt, die Xylographie war das mir bestimmte Fach) — machten mir keine Freude. Das Bessere, was ich zur Genüge im Geschäfte sah, verdarb mir die Freude immer gründlicher, und nur aus einer Art freudlosem Pflichtgefühl kritzelte und stach ich weiter. Nach kleinen Gipsfiguren (meistens Thierstücke) zeichnete ich immer wieder, woraufhin mich mein Vater stets führte, der in merkwürdig richtigem Instinkte das Zeichnen für eine Grundbedingung alles künstlerischen Thuns hielt.

Der gemeinschaftliche Heimgang mit meinem Vater am Abend vom Geschäft, bei welcher Gelegenheit er mir so viel von Kunst und Künstlern erzählte und vorschwärmte, waren immer Stunden schönsten Genusses für mich und ich freute mich öfters des Morgens schon auf das Nachhausegehen am Abend.

Ich wurde zu einem Maler, der seit Langem schon in meiner Vaterstadt lebte, in eine Zeichenstunde geschickt.

Gipsköpfe in Strichmanier, sogar Farben gab mir der Gute in verzeihlicher Verblendung.

Dann sprach mein Vater eines Tages von einer Reise nach Deutschland. Der erste Eindruck war Schrecken. Wozu, sagte ich mir, und ausserdem wusste ich, dass die Mittel, die meinem Vater zur Verfügung standen, sehr geringe waren. Wozu? Ich würde es ja doch zu Nichts bringen. Aber der Plan wurde immer wieder hervorgeholt, und schliesslich hiess es: „auf drei Jahre!“

In den allerletzten Tagen, wenn nicht am Tage vor der Abreise, glaube ich meinem Vater direkt gesagt zu haben: „Nein, ich möchte lieber daheim bleiben.“ Es hat mich wohl damals schon, im Gedanken an das Fernsein, das Heimweh erfasst, unter welchem Schmerze ich später auch furchtbar zu leiden hatte. __ „„Dann wenigstens auf ein Jahr.““

„„Denn nach Deutschland“ (dem Inbegriff alles Guten und Schönen bei uns im Hause) „musst Du. Geht es dann wirklich nicht, so kannst Du immer wieder nach Hause kommen!““

Nach Dresden sollte ich, denn München galt als Typhus- und Choleraheerd. In Dresden sei es ruhiger und sicherer für einen jungen unerfahrenen Menschen, als im überfüllten leichtlebigen Düsseldorf, so berichtete ein Bekannter unserer Familie.



Carl Marr. Winkel im Bauerngarten.



Carl Marr. Treppe im Rathhaus zu Rothenburg.

Durch Zufall kam ich aber nach Weimar. Die Arbeiten, die ich da vorlegte, waren nicht genügend, also vorher Privatunterricht nehmen; mein erster Lehrer war Carl Gehrts. Vier Wochen lang zwang er mich an einen Gipskopf, der dann genügte, und somit trat ich als Gipsschüler unter Ferdinand Schauss ein.

Nach dem ersten Semester schon trat ich in die Malklasse, — auch unter Schauss. Wir verehrten unseren Lehrer abgöttisch, wenigstens ging es mir so, und ich war sehr empfänglich für sein gütiges, weiches Wesen.

Es musste nach Ablauf des Sommersemesters irgendwie in der Kunstschule Differenzen gegeben haben. Kurz, viele Maler, Schüler und Professoren verliessen Weimar. Unter ihnen Schauss. Wo aber Schauss nicht war, konnte man nicht leben. Er ging selbst nach Berlin und empfahl mich da an Werner beziehungsweise Gussow.

In Weimar und Berlin arbeitete ich blindlings, immerzu, ohne Freude, mehr aus Pflicht, unaufhörlich. Eigentlich war das Dasein trostlos.

Ein Mitschüler in Berlin war die Ursache, dass ich in einem Jahre schon in München war.

Die früheren Collegen aus der Gipsklasse in Weimar waren im Elsass auf Studienreisen. Durch Briefwechsel erfuhr ich das, und auf grossen Umwegen fuhr ich ins Elsässische, nach Kaiserberg bei Colmar.

Das Dasein wurde schon rosiger.

An meinen gezeichneten Studien fing ich an, Vergnügen zu haben; jetzt wollte ich selbst weiter und dachte gar nicht mehr ans Heimreisen, und als in München später meine Collegen bei Professor Otto Seitz sogar Wohlgefallen an meinen harmlosen Studien vom Sommer zu haben vorgaben, ging ich in eine erquickende warme Daseinsfreude.

Die Menschen waren hier so anders, so entgegenkommend, warm und zur Freude aufgelegt, sie sangen und machten des Abends auf ihren „Buden“ und in der Kneipe Musik. Ich fing an, in Concerte zu gehen, ins Theater, verschlang Bücher bis Nachts um 2 Uhr und freute mich, dass es bald wieder Tag werden musste.



Carl Marr.
Gang im Rathhaus zu Rothenburg.

Aus der Seitz-Schule kam ich in die Componirklasse zu Gabriel Max."

Dieses Bruchstück einer aufrichtigen, schmucklosen Autobiographie bezeichnet die verdeckte gebundene Gefühlsart des Künstlers und seiner ersten Werdezeit, sie bezeichnet seine ernste, in sich gekehrte Lebens-Zaghaftigkeit, sein langsames Selbst-Erwachen, sein geduldiges Stille-Halten, sein beharrliches Arbeiten. Kein Ach, kein Weh, kein Viktoria, kein Pereat kommt über diese Lippen, er hat die rechte Weh-Muth im Herzen, die alle Kraft sammelt, um ehrlich für den einen Tag zu kämpfen, der zum nächsten, zur Zukunft, führen soll.



Carl Marr. Gang im Rathhaus zu Rothenburg.

Kein Grössenwahn verspricht ihm wunderbare Hilfe, kein Selbstvertrauen gibt seiner Sehnsucht Worte, Niemanden zeigt er seine Zeichnungen und bittet indirekt um Protektion — nein, — still geht er alle Umwege, still bleibt er bei den geduldprüfenden Stationen vor den Gipsköpfen, er will eigenhändig auf die anständigste Art vorwärts kommen, ohne sein stolzes Zartgefühl zu beleidigen. Was bei Anderen zur Revolution wird, wird bei ihm zur Traurigkeit, zu der starken Traurigkeit, die Niemanden vorklagt, die immer wieder die Losung ausgibt: „Hilf Dir selbst!"

In dieser Schilderung seiner Jugend, wie sie der verschlossene Künstler mit Widerstreben und mit der Ausschaltung seiner intimsten Gefühle aussprach, liegt schon die Skizze zu dem Charakterbild des ganzen Menschen. Seine Kampfesweise, seine Stärke, seine Schwäche, was er entbehrte, und wie die Entbehrung wirken musste, alles Dieses deutet sie an: Das Leiden in den Kindheitsjahren schloss ihn von der lauten Lebensfreude, von dem gemeinsamen Spiel mit Kindern, von dieser ersten Quelle des freudigen Selbstbewusstseins und Selbstvertrauens ab. Die Schule hielt ihn aus demselben Grunde in bescheidener, scheuer, sinnender Zurückgezogenheit, und die zeitige Berufswahl wurde von der Frage nach der Zweckdienlichkeit der Thätigkeit beherrscht.

Marr hat den Jugendtraum entbehrt, den kühnen Jugendtraum von dem Vorrecht, mit dem man sich geboren glaubt, er hat die Sorglosigkeit entbehrt, die lachend und selbstsicher auszieht und Eindrücke findet oder raubt, wie's der Zufall bietet, im schwungvollen Glauben an die sieghafte Künstlerkraft.

Zaghaft, aber in der ehrlichen Arbeit beharrlich, ging er seinen mühsamen Zick-Zackweg, und — überall ward ihm diese ehrliche Arbeit zum Wegweiser und zum Führer. Sie war sein einziger Protektor, aber diesen Protektor hatte er in der Gewalt, er war sein durch strengen Dienst erobertes Eigenthum!

Überall fanden sich Kenner, die seine ehrliche Arbeit anerkannten, überall blieb er auf die Selbsthilfe durch sie und nur durch sie angewiesen.

Die Art, wie er diese Selbsthilfe übte, das zeigt den Deutsch-Amerikaner in Carl Marr, den Mann, der, wie Ludwig Pfau zu sagen pflegte, zu seinem geistigen Vortheil „über dem grossen Bach", war, der die Lebensverhältnisse von einem grösseren Standpunkt aus ansah, die philiströse Eitelkeit auf den Besitz — und die philiströse Beschämung der Armuth nicht kannte, nicht verstand, — der in der frühen Einsicht in gleich existenzfähige und somit existenzberechtigte Gegensätze die Grenzen des persönlichen Ich empfand — und vielleicht enger zog, als es der Pflege der Künstler-Individualität zuträglich ist. —

Erst vor der deutschen Kunst wachte Carl Marr's Künstlerbewusstsein ganz auf.

Und in dem freudigen München, in diesem Italien Deutschlands, das jede Natur zu ihrer vollen Lebefähigkeit erwecken kann, in der jede Natur eine Heimath findet, lernte er den Freudenreichthum des künstlerischen Lebens kennen.



Carl Marr. Interieur-Studie.

Die deutsche Kunst sah Marr in München in all ihren Viel- und Spielarten, er sah da auch die internationale Ausstellung und ging wohl auch bei ihnen in die Lehre.

Aus der Klasse von Otto Seitz trat er in die Componirklasse von Gabriel Max ein.

Die Seitz'sche Schulung hatte Marr mit seiner ausserordentlichen Begabung für feine, charakteristische und doch kräftige Zeichnung auf das Genregebiet gelockt.

Die Werke von Gabriel Max brachten ihn ins Schwanken. Er erzählt es selbst:

„Merkwürdige Schwärmerei! Die Welt wurde so düster und in allen Ecken Unglücksmotive für Bilder: zumeist verlassene Mädchen, Kirchhofsscenen und Gespenster. Max Kindesmörderin kostete mich gleichsam schlaflose Nächte. Mein erstes Bild: ein kleines Gänsemädchen, — merkwürdigerweise gar nicht traurig, — dann aber Ahasver!"

Mit diesem phantastischen, fast mystischen Gemälde des Ahasver und mit einer Mappe Federzeichnungen reiste Marr im Jahre 1880 nach Milwaukee zurück. Es war, als hätte er diesem Ahasver seine grüblerische Unruhe zu seiner tragischen Last hinzu gehängt und sich in der grossen Arbeit befreit. Sein künstlerisches Selbstbewusstsein gab ihm eine frohe Zuversicht, und denselben Weg über den grossen Bach, den vor Jahren ein Jüngling mit scheuer Seele und matten Hoffnungen fuhr, betrat jetzt der energische Mann. Der energische Mann wurde dort

geprüft, enttäuscht, aber — nicht erschüttert. Als er einsehen musste, dass die guten Leute von Milwaukee nicht auf seine Kunst mit ihren Dollars warteten, spannte er wieder beharrlich und geduldig seinen Protektor, die ehrliche Arbeit, ein, gab zwei volle Jahre Unterricht, illustrirte, wollte und musste Geld verdienen, um nach München zurückkehren zu können. Im Jahre 1882 kam er wieder nach München und trat da bei Lindenschmitt ein. Bei ihm versuchte sich Marr in figurenreicheren Compositionen. Zuerst vollendete er ein Bild: Die Spinnerinnen, nach einer Concurrenz-Aufgabe in der Akademie, und neben kleineren Sachen und Illustrationen entstanden die zwei bekannten Gemälde, die Episode bei Bunzlau 1813 und Frundsbergs Werben.



Carl Marr. Schreinerwerkstatt.



Carl Marr. Gartenlaube.

Beide Gemälde erregten Aufsehen unter den Münchener Künstlern und Kunstfreunden und trugen Marr die erste, laute Anerkennung aus weiteren Kreisen zu.

Mit einer getreuen Darstellung der historischen Vorgänge, mit einer nicht ins Theatralische verzerrten und doch dramatischen Bewegung, die sein Compositionsgeschick bekundet, bleibt er auch in dem Malerischen natürlich, wahr, einfach. Das gilt von beiden Gemälden!

Auf dem erstgenannten: Die Kinder von Bunzlau, das im Besitz des Münchener Kunstvereins ist, rückt der Künstler alle Vorgänge in ein natürliches helles Tageslicht. Der grosse Vorwurf, der eine Begebenheit aus den Befreiungskriegen, die Gustav Freytag in seinen Bildern aus der deutschen Vergangenheit erzählt, behandelt, ist meisterlich dargestellt.

Die gefangenen französischen Husaren, die von Kosaken durch Schlesien geleitet werden und vor den Thoren der Stadt Bunzlau erschöpft zusammenbrachen, sollen von den Bunzlauern mit Speise und Trank erfrischt werden. Die Kosaken weisen sie mit barbarischer Strenge zurück und lassen die Franzosen zwei Tage hungern. Da schicken die Bunzlauer ihre Kinder, beladen mit Körben, die mit Speise und Trank gefüllt sind. Und so unparteiische Boten lassen auch die Kosaken passiren. Entzückend ist die Geschäftigkeit der Kleinen geschildert, wie sie bei den fernstehenden Frauen immer neuen Proviant holen und nicht schnell genug schenken und helfen können.

Das Menschliche und Künstlerische in dem Bilde ist so fesselnd, dass das Vorurtheil gegen die langweilige, unkünstlerische Lehrhaftigkeit eines sogenannten Historienbildes schwindet. Man braucht vor ihm auch seine spezielle Geschichte nicht zu kennen, das unmittelbare Leben im Bilde spricht — die Kinder, deren Erscheinung Marr mit all ihrem Reiz wiederzugeben versteht, sind köstlich gezeichnet. Seine Aktstudien in diesem Hefte zeigen, wie genau er sie beobachtet.

Alsbald nach diesen ermuthigenden Erfolgen entwarf Marr im Jahre 1884, noch unter der Leitung Lindenschmitt's, seine erste Skizze zu den Flagellanten. Lindenschmitt räth von der schnellen Ausführung eines so grossen vielfordernden Werkes ab, ein solches Thema müsse ein Jahr lang vom Künstler mit sich herumgetragen, verarbeitet werden, Marr solle eine Zwischenzeit in Italien verbringen und sehen, ob ihn nach der Rückkehr Stoff und Skizze noch reize.



Carl Marr. Italienische Treppe.

Marr reiste nach Italien, und dieses Land der Schönheit und der Freude konnte seinen Ernst, seine grüblerischen, kämpfenden Stimmungen nicht bannen. Er litt unter der Reaktion seines Münchener Erfolges, Nichts von aussen konnte ihn aufrichten, aufheitern. Nur durch seinen Protektor, durch erneutes, ehrliches Arbeiten, konnte er sich von dem Druck tiefer Traurigkeit befreien. Kein neues lebensfrohes Werk brachte er mit nach Hause.

Die Vorstellung der Flagellanten und ihrer Leiden hatte ihn nicht verlassen. Er wusste wohl kaum selbst, ob sich der Maler oder der Mensch mehr für die wahnbesessene Sekte interessirte.

Eine neue Flagellanten-Skizze entwarf er nach seiner Rückkehr aus Italien, und

trotz der Opposition Piloty's begann er das grosse Bild, das er 1889 vollendete.

In einer schönen italienischen Architektur lässt er die Schaar leidenschaftlicher Büsser einziehen, die nach Frieden schreien, deren Aufgebot ganze Städte in Bewegung setzte, deren frommer Wahnsinn so toll durch das Land tobte, dass die, welche Friedensverkündiger, Friedenseroberer sein wollten, als Ketzer bekämpft und verfolgt wurden. So dramatisch, wie Gregorovius sie in der Geschichte der Stadt Rom schildert, so dramatisch malte sie Carl Marr. In kolossaler Grösse, 7 Meter lang, 4,40 Meter hoch, gibt Marr dieses Drama wieder. Der Zug wird von Armen und Reichen angestaunt. Dem Ordenspriester, der laut vor sich hinpredigt, folgen junge und alte Männer, die sich geisseln. In der Mitte des Zuges tragen vermummte Gestalten das Bild des Gekreuzigten, im Gedränge gehen hinter ihnen Rasende, die sich geisseln, Betende, die die Arme zum Himmel strecken. Zu der Freitreppe des nahestehenden Gotteshauses drängen sich einzelne Büsser dem Segen des Priesters entgegen. Eine Frau eilt, dem Anblick abgewandt, mit ihrem Gemüswagen ängstlich vorbei, halbwüchsige Knaben schauen scheu nach dem entsetzlichen Bilde und scheinen sich vor dem Dämonischen zu fürchten, wie s. Z. jene gottesfürchtigen Pietisten, die es von der Ausstellung in Chicago entfernt wissen wollten und in ihrer Petition an die Behörden über den Gegenstand des Bildes zeterten, da er Religions- und Gotteslästerei involvire. Diese Verdächtigung erfuhr im „freien" Amerika ein Kunstwerk, das eine Krankheit einer Zeit mit sittlichem Ernst schilderte und das in der Presse als ein Gegenstück zu den „Apokalyptischen Reitern" von Cornelius bezeichnet wurde.



Carl Marr. Dorf am Bach.

Mit diesem Gemälde trug Marr in der grossen Münchener Ausstellung des Jahres 1889 den Sieg davon. Er erhielt die goldene Medaille, und im Laufe der folgenden Jahre wiederholte sich der grosse einstimmige Erfolg in allen Städten, in denen es ausgestellt wurde. Die Kritiker aller Parteien und die unparteiischen anerkannten seine bedeutenden künstlerischen Werthe, die Vertiefung in den Stoff, die meisterhafte technische Beherrschung der immensen Aufgabe: Zeichnung, Farbe, Beleuchtung, die Bewegung, die Charakterisirung, das Ganze wurde als meisterhaft bewundert, besonders wurde das Nicht-Abweichen von einer massvoll realistischen Malweise immer wieder hervorgehoben. Ein kleineres historisches Bild, das Marr in dem darauffolgenden Jahre ausstellte, bekundete dieselben Vorzüge wie sein Meisterstück, dieselbe realistisch-idealistische Dar-

stellungskraft, ein Bild aus dem Deutschland des Jahres 1806: Ein halbdunkles Zimmer, in dem eine Gruppe französischer Offiziere beim flackernden Kerzenlicht Karten spielt und Wein trinkt, ohne die Frauen mit den Kindern zu beobachten, die durch das Elend des Vaterlandes ihr bitteres Theil dulden. Ohne Pathos gibt Marr diese Scene wieder, und seine Kunst, das Complicirte der Beleuchtung, den hereinbrechenden Tag und das Kerzenlicht zu malen, erhöht ihre Natürlichkeit, ihre Wahrheit.

Durch sein breites, künstlerisches Können rückte Marr das Historienbild dem Publikum wieder näher. Es war, als ob er von der neuen Art der Geschichtsforschung beeinflusst wäre und die Geschichte in ihrer Wirkung, in ihrer Gewalt auf die Menschenseelen zeigen wollte, — zeigen wollte, wie die Gesellschaft und nicht die Könige und Kaiser die Geschichtsträger sind! Als Historienmaler in diesem Sinne hatte sich Marr in Deutschland den Offiziersrang unter den deutschen Künstlern erworben, ohne die Zugehörigkeit zu der Jugend zu verlieren. — 1891 erhielt er den Professorentitel, das heisst ungefähr in Deutschland: Sie gehören zum Professorenkreise, Sie sind als Stammgast immer eingeladen, bitte, setzen Sie sich, machen Sie es sich so gemüthlich wie möglich, aber — vorerst haben wir keinen Stuhl und kein Gedeck für Sie. Aber — setzen Sie sich! —

Marr setzte sich vor seine Staffelei und — malte.

Im Jahre 1893 reiste er als einer der Delegirten der Münchener Künstlerschaft zur Weltausstellung nach Chicago, und dorthin erhielt er den Ruf als Professor an die königliche Akademie in München. München war ihm Künstler-Heimath geworden. Gleichzeitig traf ein Ruf aus Berlin und später ein solcher aus Wien ein, — er aber nahm den Ruf aus München an, er setzte sich als königlich bayerischer Professor — aber wieder rückte er den staatlichen Stuhl so viel wie möglich vor seine Staffelei.



Carl Marr. Ententeich.

Für ihn selbst war das kein Abschluss, nur eine Station, die ihm neu zu denken, zu arbeiten, zu kämpfen gibt, die ihn zu der bewussten Klärung seiner Kunstanschauung zwingt, die ihm die Sehnsucht nach freier Arbeit vor der Natur wach erhält; sie spitzt seine Ansprüche an sich selbst zu, sie steigert sie oft zu eiserner Arbeitsstrenge, zu unruhigem, unbefriedigtem Suchen und Versuchen, sie veranlasst ihn, sich künstlerisch zu üben, zu drainiren, als ob er nicht vor einem Erfolg, als ob er vor einem Feind stünde. —

Nur zu oft ist ein lauter früher Erfolg der verkappte Feind eines Künstlers. Am Tage seines Einzugs beginnt eine neue Lebensphase für den Sieger. An diesem Tage wird er in



Carl Marr pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.

Hirtenknabe.





Carl Marr pinx.

Madonna.

seiner Entwicklung an einen Scheideweg gestellt, an dem der Charakter einzusetzen, zu entscheiden hat.

Ein halber Künstler freut sich seines Offizierranges, seiner Uniform, seines Einkommens und — ruht sich aus.

Ein ganzer Künstler von dem Charakter Marr's thut seine Offizierspflicht, disciplinirt sich und seine Rekruten, — aber zwischen seinen vier Wänden vor der Staffelei, vor der Erscheinung in der Natur, — in der strebenden, gequälten Seele kämpft er um die geschaute Höhe, wie ein Ikarus. —



Carl Marr. Dorfstrasse.

Aber die Höhen erreicht man auch in der Kunst nur Schritt für Schritt. Keiner erflog sie je. — Bei manchen Begnadeten scheint es so, aber beim Näher-Hinschauen sieht man, wie mühsam sie sich Stufen schlugen, mit wie heisser Arbeit sich die grossen Schritte vorbereiten, die auf den Fernerstehenden den Eindruck des Fliegens machen! —

Welche Arbeit, heisse, geduldige Arbeit bewältigte Marr, bis er die Flagellanten malen, so malen konnte! — Wie musste er der Natur nachgegangen sein, ehe er Geschichte in seiner Phantasie so beleben, mit seiner Technik so lebendig darstellen konnte!

Carl Marr.
Skizze vom Rathaus in Schwäbisch-Hall.

Die alte, kleine, grosse Excellenz Menzel besah sich gelegentlich einer Ausstellung im Münchener Glaspalast Bild für Bild. Er musste sich oft strecken, denn ganz nah prüfte er jedes. Ein Bekannter, der ihn begleitete, frug ihn, warum er sich derart bemühe.

„Weil wohl hinter jedem Bild ein guter Wille und ein ehrliches Bemühen stecke, es sei ihm interessant, dieses herauszufinden, zu erkennen, zu schätzen."

In der ehrlichen Malerei, der grosse kleine Mann hat Recht, ist jedes Bild das Resultat einer arbeitsvollen Vorgeschichte. Wie Carl Marr sich vorbereitete, das zeigen seine Skizzenbücher. Da ist alles Lebendige und Nicht-Lebendige genau und mit gleicher Liebe zur Erscheinung aufgenommen: Blumen, Pferde, Kühe, Katzen, Hunde, Hasen, die niedere Hütte mit dem krummen Baume und den blühenden



Carl Marr. Aktstudie.

Blumen im Klostergarten, ein Winkel im Bauerngarten, eine alte Treppe, sonnenbeschienene Stuben, Werkstätten, Thorgänge, Lauben, ja, altmodische Omnibusse und Droschken, in Allem sieht er den Reiz und hält ihn mit sicherem, zeichnerischem Geschicke fest. Wie meisterhaft ist diese Zeichnung der italienischen Treppe, ein exquisites kleines Kunstwerk! Auch die Landschaft lockt ihn, die Dorfstrasse, die Dörfer, die Marktflecken, die kleinen Städte mit ihren geschmackvollen Rathhäusern aus der schönen alten Zeit geben ihm eine reiche Ausbeute: Rothenburg, Dinkelsbühl, Pegnitz, Weigertsheim; von jeder Fahrt, von jeder Wanderschaft bringt er seine Skizzen-Ernte mit.

Das Spiel, das goldene, zauberhafte Spiel der Sonne will er malen: wie es die Gestalten der zwei jungen Mädchen im Garten beleuchtet, wie es die heilige Madonna im Grünen umstrahlt, wie es durch die Wipfel am Bache die weltliche Liebe umsonnt, Marr beweist, dass er es malen kann, das entzückende Sonnengold, das beseligende Gold in der freigebigen Natur. — Die Maler sollten einen Sonnentempel erbauen, in dem sie die Sonne als ihre Schutzgöttin feiern! Für Marr's Kunst bringt die Sonne alles Natürliche an den Tag. Seine Meisterschaft, sie zu malen, bekundete er in dem Gemälde Sommer-Nachmittag, das ein Anziehungspunkt der Münchener Ausstellung im Jahre 1892 war und jetzt in dem Besitz der kunstliebenden Amerikanerin Mrs. Hearst ist. Die Sonne muss ihm das Kleinste in seiner Wahrheit zeigen. Mit der ausdauerndsten Gewissenhaftigkeit studirt er jede Bewegung, jede Falte. Seine Gewandstudien, seine Aktstudien zeigen, dass er sich auf kein Auswendigkönnen, auf keine Routine, auf kein zufälliges Gelingen verlässt. Selbst zum Überirdischen macht er irdische Studien wie zu den Engelsflügeln, zu den Ikarusflügeln. Dieses Eindringen in das Gegenständliche ist kennzeichnend für Marr's Arbeitsweise; es ist das eine künstlerische Tugend, die vielleicht oft den Weg zu seinen grösseren schöpferischen Leistungen verlangsamte, sogar den kühnsten Flug seiner Phantasie aufhält, seinen Wagemuth, stürmisch Gewolltes darzustellen, zurückdrängt.

Marr's Genrebilder tragen alle Vorzüge seiner gewissenhaften sicheren Kunst zur Schau und durch diese Kunst haben sie ihren Werth an sich. Er erzählt keine Anekdoten, er stellt einfach gesehene Scenen dar, selbst wenn sie etwas novellistische Rahmen als Reverenz an das Publikum tragen, wie: „Als Grossvater die Grossmutter nahm."

Die Knaben in der Sakristei, das junge Mädchen am Confirmationstage, die junge Mutter mit dem Kind, die Spinnerinnen in ihrer Stube, die festfeiernden Bauern in ihrem Dorfe, der

pflügende Bauer, neben dem sein Enkelchen, die Zukunft, hertrippelt, — auf der Mutter Erde, die Marr so naturwahr malt, — Marr pointirt Nichts in diesen Bildern. Er will eine Erscheinung, die sein Wohlgefallen erregte, die ihm vielleicht auch ein Beleuchtungsproblem aufgab, in all ihren Einzelheiten ergründen und wiedergeben, in all ihren Farbennuancen, in den merkwürdigen Farbengegensätzen, die die Natur und das Leben zusammentragen. Die weisse Wand der Sakristei, das unvermittelte Weisse und Rothe an der Tracht der Ministranten interessirt Marr mindestens ebenso sehr als das Menschlein selbst, das sich im Kirchendienst mehr amüsirt als überarbeitet; bei der betenden Communikantin war er der Katze mit derselben Aufmerksamkeit zugewandt wie der Heldin, und in dem Einfallen des Lichtes sah er wohl die Schönheit, die malerische Schönheit dieser Scene. In all den Marr'schen Genrebildern obwaltet sichtbar und fühlbar das rein malerische Bestreben, und es ist wenig gethan, um den novellistischen Inhalt mit zur Sprache zu bringen, — es ist gar nichts gethan, um ihn zu dramatisiren, die Titel sollen nur dem Verkaufszweck dienen und sind meist eine Concession an ihn. Im Grund muss nach der Selbstforderung des Künstlers, den der technische Könner vielleicht manchmal zu sehr beherrscht, das Wie dem Was den Werth geben.



Carl Marr. Aktstudie.

Dieses oberste künstlerische Gesetz ist mit Weisheit zu befolgen und verbietet keineswegs die Kundgebung des seelischen Lebens:

„Nur nichtig ist der Schein,
doch wichtig die Erscheinung!
Vollkommen ist allein des Seins
und Scheins Vereinung!
Mach ein Gedicht aus Dir,
das dann nur ist gelungen,
Wenn aus dem Vollgehalt
die Wohlgestalt entsprungen!"

Nur in wenigen Blättern kommt das tiefere lyrische Empfinden Marr's zum Ausdruck, wie in der Sonnenstunde, die das Liebespaar am Ufer des Baches verbringt, wie auf dem Blatte Feld-

einsamkeit, das so feine Töne hat, wie — das Brahms'sche Lied und von ihm angeregt wurde. Während es der Künstler im Concert singen hörte, stieg das Bild vor ihm auf: ein Mann, der im Sonnenschein auf einer blumigen Wiese liegt und träumend in die Wolken schaut. —

Marr lässt sein persönliches Empfinden und Denken nicht leicht zu laut sprechen. —

Seine liebenswürdige, geistreiche Denkungsart kommt grösstentheils auf den Blättern, die er verschenkt, zum Ausdruck, auf Neujahrskarten, Geburtstagsdedikationen, auf Einladungskarten und auf Adressen, wie auf der Adresse an den Herzog von Gotha, die er im Auftrag der Stadt entwarf, und auf der an die Königin von England, die ihr von der englischen Colonie in München zu ihrem 60jährigen Regierungsjubiläum geschickt wurde. Auch Marr's Humor kam bei einer Reihe von Geschenken u. in den Fliegenden Blättern zum Vorschein.



Carl Marr. Die Ministranten.

Von der tragenden, schöpferischen Kraft der Marr'schen Kunst sprechen bis heute am deutlichsten, am eindringlichsten, am beweiskräftigsten und am sieghaftesten seine Portraite.

In seinen historischen Bildern war er an den Stoff gebunden, wie ihn Andere sahen u. schilderten, nur sparsam u. in bescheidener Unterordnung konnte er seine individuelle Anschauungsart des Einzelnen mitsprechen lassen. Es handelte sich um die technische und geistige Beherrschung und Wiedergabe eines Ganzen, eines Da-Gewesenen.

Wie hier die bisherige Entwicklung des Künstlers vor uns liegt, war es ihm natürlich, Stoffe zu wählen, die als Stationen in der Leidensgeschichte der Menschheit das Herz nicht kalt liessen und — auch gleichzeitig dem Maler Gelegenheit gaben, sich zu beweisen.

Nachdem er aber in diesem Bestreben ausserordentlich gearbeitet und gelernt hatte und die Genugthuung als Beruhigung empfand, die ihm der Erfolg als stärkendste Gabe brachte, war



Carl Marr. Gewandstudie.

er reif für die weise Beschränkung. Sie führte ihn zum Portrait, und das Portrait seines Vaters war es, das ihm auf der Ausstellung im Jahre 1889 die begeisterte Anerkennung aller Collegen eintrug. Die Vorzüge dieses schlichten Portraits, die Auffassung, der Geschmack, die Technik gaben ihm einen unbestrittenen ersten Rang. Hier, durch die Intimität des Verhältnisses von Vater zu Sohn, war Marr in dem vollen Besitz des Persönlichkeits-Eindrucks. Da kannte er jede Linie und ihre Sprache, und mit seiner glänzenden Technik brauchte er nur niederzuschreiben, was er geistig besass, beherrschte. Seine feine, wahre, diskrete Kunst, die sich an die Stelle der fehlenden Einsicht keinen leeren Effekt zu setzen erlaubt, seine Gründlichkeit, die sich und Andere nicht betrügen kann, der Mittel und Zweck der künstlerischen Darstellung ernst und heilig sind, stehen ihm manchmal bei der Portraitirkunst im Wege. Vor manchen Modellen muss der Maler kühn im Errathen und im Verrathen sein, sonst gelangt er nicht zu ihrem Charakter und malt nur das, was sie vorstellen, nicht, was sie sind. Freilich vertreibt dieses Wahrheitssystem leicht die „besten“ Clienten! Wenn noch unter den Hauptschöpfungen Marr's das Deckengemälde Ikarus erwähnt wird, das seine phantastischste und muthigste Conception ist, so wäre der Mannigfaltigkeit seines künstlerischen Schaffens Rechnung getragen. Die Reproduktionen dieses Heftes sollen zur Ergänzung dienen. Unter ihnen befinden sich auch die Bilder reproducirt, welche in diesem Jahre im Glaspalast in München ausgestellt waren und die frohe Thatsache bestätigten, dass die künstlerische Kraft Marr's den erreichten Höhepunkt behauptet.

Wie laut diese Thatsache zur Anerkennung kam, geht aus einer Besprechung der Marr-Ausstellung von Fritz v. Ostini hervor; er, der Kunstfreund und Kunstkritiker, der seit Jahren als Dichter und Schriftsteller in München lebt, die Kunst aus aller Herren Länder sieht, dessen Urtheil weit mehr bedeutet, als eine flüchtige Tagesnotiz, er sagt: „Mit der Kunst geht es ein wenig, wie mit der Kleidermode: Die Vornehmsten geben sich am einfachsten. Und dieser Adel der Einfachheit zeichnet in ganz hervorragendem Maasse von jeher Meister Carl Marr aus, der m Hauptsaal der Luitpold-Gruppe durch eine Reihe superber Bilder vertreten ist. Wir sind im letzten Jahrzehnt mit einer Unzahl subtiler und spitzfindiger Techniken bekannt und ihrer müde geworden, und jetzt doppelt genussfähig für alles Schöne in der Kunst, das sich ohne Phrase mit der schlichten Noblesse gibt, die dem genannten Künstler eigen ist. Er hat es nicht nöthig, irgendwo einen Mangel an Können durch ein Kunststück, eine Schwäche durch genialtechnische Kraftmeierei zu verdecken; was er malt, das „„sitzt““ und ist so sicher als zweifellos in seinem Werth, wie nur das echte Edelmetall! Und wie weitab ist doch die einfache, bis ins Mark solide

Malerei Marr's von jener gleichgiltigen akademischen Güte, die mit der Kalligraphie näher verwandt scheint als mit der Kunst. Marr's Weise ist eben durch und durch persönlich, charaktervoll, stark und fein. Er ist ein Meister der Farbe, aber er opfert ihr nie die Form; er beherrscht die Form wie nur Einer, aber er ordnet ihr die malerische Wirkung nicht unter, wenn er malt. Immer das Ganze, Grosse im Auge haben und gleichzeitig in allen Einzelnen das Höchste wollen, — das heisst ja eben künstlerisch sein im allerbesten Sinne!

Das Stärkste, was Marr heuer ausstellt, ist wohl das Bild eines ehemaligen Soldaten, „en retraite", auf rothem Grunde. Aus jeder Linie der Gestalt und des scharfgeschnittenen Gesichtes spricht der alte Haudegen, ein wenig, aber seelengut polternd, ein wenig eng von Gesichtskreis, aber grundanständig, ein wenig verbissen, aber nicht wenig stolz. Wie Marr seine Ausdrucksmittel dem Stoff anpasst, erkennt man prächtig, wenn man das Bildniss mit dem einer jungen Dame vergleicht, das im gleichen Saal hängt. Dort ist die Malweise markig und herb, wie der knorrige Alte selbst, hier wunderbar tonig und duftig, in ihrer Art nicht minder vollkommen. Ein anderes Frauenbildniss ist nur als Umrisszeichnung hingesetzt mit unglaublich leichtem und kräftigem Schwung der Linien. Ernst, ruhig und überzeugend wahr ist wieder das Bildniss des Malers Schwill gegeben, das nichts anderes sein will, als ein gutes — aber ein sehr gutes — Portrait. In einem kleineren Werke, einer nackten Tänzerin mit einem grünen Schleier von flammend feurigem Hintergrund zeigt Marr seine verblüffend koloristische Kraft, aber auch die schöne Harmonie seines künstlerischen Wesens; auch dies ist kein Virtuosenstück, sondern ein Werk edelsten Stils".



Carl Marr. Gewandstudie.



Carl Marr. Gewandstudie.

Dieses begeisternde Urtheil eines Fachmannes, der den ganzen grossen Krieg um die neue

Kunst miterlebte, der die bunte Reihe der eiligst und eifrigst gekrönten Tagesgrössen an sich vorüber ziehen sah, darf dem Künstler gleich einem Orden pour le mérite gelten!

Auch Marr sah sie kommen und verschwinden, die Tagesgrössen! Vielen Genie-Ernennungen hörte er lächelnd zu, viele Kraftproben sah er, halb zweifelnd, halb staunend an — und ging dann still, ernst, nur flüchtig beirrt, seines Weges weiter.



Carl Marr. Gewandstudie.

Aber er geht diesen Weg nicht mit dem sicheren unternehmenden Schritt eines Siegers, nein, — eher mit dem Schritt eines Suchenden, der nachdenkend stehen bleibt, sich manchmal zweifelnd umsieht, ob er eigentlich den rechten Weg gehe, ob er sich nicht im fleissigen Suchen auf einen Nebenweg, auf einen Umweg, gar auf einen Abweg begebe. —

Solche schmerzlichen Grübeleien sind Marr nicht fremd. Er hat seinen Zwei- und Dreikampf in sich! Sein Ideeenflug geht meistens über sein Schaffen hinaus. Aber sein Charakter und sein Erfolg bestimmen ihn, Schritt zu halten und Versuch auf Versuch mit dem vollen Aufwand seiner geschulten Kraft auf das Gründlichste zu erschöpfen. Marr's Charakter bedingt die eindringende Art seiner Arbeit, er zwingt ihn zur selbststrengen Geduld und Ausdauer. Sein Charakter bestimmte ihn, vor der Staffelei auszuhalten, wenn ihn auch manches böse Mal die historischen Vorstudien, die Compositionsschwierigkeiten langweilten, — wenn es ihn auch mächtig zu seinen Träumen in die Feldeinsamkeit oder zu dem ikarischen Fluge zog.

Und wirklich dieses jüngste Jahrzehnt war dazu angethan, zu waghalsigen, ja, zu tollkühnen Kunstübungen zu verlocken. Alles ward erlaubt, Alles ward beachtet, und viel Charakterlosigkeit hing im Schein der Genialität an den Ausstellungswänden.

Marr schaute sich Alles kritisch an, das wirklich Geniale, er wusste es von dem scheinbar Genialen zu unterscheiden, — die echte Kraft, die Urkraft zog ihn an, — er empfand ein geheimes verwandtschaftliches Verhältniss zu ihr und — traute sie seiner Kunst nicht zu. —

Da liegt das Problem in der Künstlernatur Carl Marr's.

Marr ist nicht harmlos, nicht naiv, nicht urkräftig genug, um ohne die Hemmung der Selbstkorrektur seinem individuellen, ersten künstlerischen Impuls nachzugeben, ihm mit Leidenschaft anzugehören — oder, wie es in der Ateliersprache heisst, „frech" hinzumalen, was ihm durch die Sinne geht. Die Stiefmutter Cultur hat seine bescheidene Natur ausgenützt, unter ihrer sanften Fuchtel hat er zu früh reflektiren, zu früh sein Temperament eingrenzen gelernt, zu früh seinen Geschmack ihr untergeordnet. Das Robuste, was von dem Natürlichen oft schwer



Carl Marr. Feldeinsamkeit.



Carl Marr. Hirtenmädchen.

zu trennen ist, stösst ihn ab. Das Harmonische, das ihm Bedürfniss ist, schaltet manches interessante, anregende Moment aus und lässt nur Akkorde zu, die den fein Empfindenden anziehen, an denen das Publikum achtlos vorüberrennt.

Ich sagte, Marr's Charakter und Marr's Erfolg bestimmen ihn, Schritt zu halten. Ja! Denn persönlich und wirthschaftlich war es ihm eine Lebens-Nothwendigkeit geworden, dass das Publikum nicht vorüberrennt, — und er ward dieser Lebensnothwendigkeit durch ehrliche Arbeit gerecht. — Marr's Charakter hängt so eng mit seiner Künstlerschaft zusammen, dass man von dem Einen nicht sprechen kann, ohne das Andere zu erwähnen.

G. FRANZ HOFBUCHDR MÜNCHEN



Carl Marr pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Zur Sommerszeit.



Ein Mann, wie er, mit tiefem Empfindungsvermögen und strengem Pflichtgefühl, schaffte sich Gesetze, die der Aussenstehende nicht kennen kann, und unterwirft sich ihnen. — Die Aussenstehenden, die die glänzende Begabung Marr's einzuschätzen verstehen, fragen, warum Marr in jungen Jahren mit einem ungestillten Sehnen nach Freiheit, nach einer internationalen Weltwanderung, den Ruf als Professor an die Akademie in München angenommen hat? warum er für Amt und Würden Opfer an Zeit und Kraft bringt, die einem schaffenden Künstler



Carl Marr. Adresse.

nicht ersetzt werden können? Ethische Gründe sind es sicher! Sicher stellte er die Heilighaltung des vierten Gebots der schrankenlosen Führung eines Künstlerlebens voraus! Sicher gab ihm seine Sohnesliebe Pflichten, deren Erfüllung er nicht entbehren konnte.

Mit allen Menschen, die sich von der Liebe Pflichten auferlegen lassen und mit diesen Pflichten so organisch verwachsen, dass es kein Losreissen ohne tiefste Selbstverwundung gibt, wird er die weh- und demüthige Wahrheit an sich erfahren haben: dass man diesen Pflichten seine Freiheit geschenkt hat, dass sie gestern, heute und morgen, dass sie immer wieder unsere

Freiheit nehmen — und dass man eines Tages das Liebes- und Sehnsuchtsverhältniss zu ihr wie ein stilles, geheimes Martyrium trägt. —

Aber ein stilles Martyrium kann einer künstlerischen Entwickelung oft so fruchtbar werden, wie ein Gewinn an Freiheit. — An einer bewussten Entsagung reifen neue Kräfte, und nicht die Triumphbogen sind es, die den Sieg herbeiführen. Der Sieg kommt oft auf den bescheidensten Wegen, — eine niedere Thür, durch die ein ernster Künstler ernste Jahre hindurch seine Zweifel, seine Seufzer, seine Kämpfe trug, um sich am Fleisse aufzurichten, sie fliegt eines Tages auf, und die grosse volle Genugthuung für die ehrliche, nicht weltdienerische Arbeit tritt ein!

Als Carl Marr sein Deckengemälde Ikarus schuf und ihm die Worte mitgab: „Es wähnt ein Thor, er sei ein Gott!" da mag er auf sein Ideal geschaut haben, auf die Siegeshoffnung durch zwingende Werke, die sein persönlichstes Wesen ausprägen, sich von dem Sehnsuchtskampf zu erlösen und die Welt sehen und staunen zu machen, — da mag er den heissen Wunsch empfunden haben, sein Ideal in der Bildgrenze darstellen zu können. — Die Erkenntniss spricht mit der Sehnsucht — und aus dem Zuspruch der Erkenntniss wird einem Künstler, wie Carl Marr, auch die Erlösung zu Theil. Er sagt sich mit der Ueberwindung alles Zorns und aller Bitterniss, dass er in der Beschränkung seine Meisterschaft erhalten und erweitern muss und — geht mit erneutem Muth an das nächste Werk, mit erneutem Muth und mit der alten Gewissenhaftigkeit, die sich keine genialisch scheinende Nachlässigkeit, keine zeichnerische Unterlassungssünde verzeiht, die seiner Technik nie das Kunststück erlaubt, einen Effekt auf die Spitze zu treiben, um damit zu blenden, die vollkommen gezeichnet, vollkommen gemalt haben will. — Marr kann sich selbst nie genug thun. An einen Farbenakkord, an ein Beleuchtungsproblem wendet er Tage, Wochen, selbststreng kettet er seine ganze Energie an jede Aufgabe, an die kleinste, nein, jede erscheint ihm, da er die Vollkommenheit erstrebt, gross.



Carl Marr. In der Sakristei.

In feinsinniger Abwägung will er den Anforderungen des künstlerischen Geschmacks, der detailschätzenden Fachkenntniss genügen, und die gemüthliche Mission der Kunst zu gefallen, zu Herzen zu sprechen, erfüllen. — In der ganzen Art seines künstlerischen Schaffens hat Marr's Charakter die führende Stimme. Grosse Entwürfe liegen in seinen Mappen, darunter Kreuzigung und Tod Christi, von dem die Skizze hier wiedergegeben ist. In diesem Jahre betheiligte sich Marr

an der Preisbewerbung für das Deckengemälde des Schauspielhauses in Hamburg. Er bekam den ersten Preis zugesprochen und malte über das Proscenium Helios, über das Parterre die Huldigung der Hammonia innerhalb fünf — sage fünf Wochen. Das beschleunigte Tempo war ihm durch den Eröffnungstermin aufgezwungen worden. Hätte man ihm die Feststellung des Zeitpunktes überlassen, so wäre er in lauter Arbeitsstrenge lange an einer Arbeit geblieben, von der die flotten Skizzen in diesem Hefte sprechen und die er zu allgemeiner Befriedigung löste.



Carl Marr. Portrait.

Die objektive Betrachtung der bisherigen künstlerischen Thätigkeit Marr's zeigt diese als unbedingt erfolgreich. Der internationale Verkauf seiner Bilder beweist auch eine internationale künstlerische Einschätzung, denn Marr hat nie die Verkaufsgelegenheit mit kaufmännischem Geschick zu suchen verstanden. Die verschiedensten Gallerien erwarben seine Bilder: Breslau besitzt die Fahrt zur Communion, Königsberg 1806, der Münchener Kunstverein die Episode von Bunzlau, der Verein Berliner Künstler die Knaben in der Sakristei, das Metropolitan-Museum in New-York die Spinnerinnen und Ahasver und die Flagellanten Milwaukee. Medaillen und andere Auszeichnungen erhielt Marr in Madrid, Antwerpen, Dresden, Wien, Berlin, München.

Der geschickte Herr, der neun Christusbilder zum Zweck einer lukrativen Wanderfahrt bestellte und jeden einzelnen Maler im Glauben liess, er sei der einzige Auftrag-Empfänger von Seiten eines Privaten, bestellte sich auch bei jedem der in Frage kommenden Künstler einen Brief,

quasi eine schriftliche Aussprache über seinen leitenden Grundgedanken. — Carl Marr gehörte zu den neun Erwählten und sein interessanter, charakteristischer Brief lautet:

„Eigentlich ist eine Lösung der Aufgabe, Christus ohne jegliche erklärende Beigabe bildlich darzustellen, unmöglich. Ich gehe so weit, zu behaupten, dass man eigentlich gar nicht recht zur Entscheidung kommen kann, wie sein Gesicht ausgesehen haben müsste.

Es ist nur immer eine ganz ungewisse Vorstellung ohne bestimmte Gestalt und Formen, die ihren Reiz verlieren, sobald sie in dieser oder jener Art bildlich fixirt werden. Durch die bestimmte äussere Form wird unsere innere Vorstellung von Christus zerstört.

Er dürfte den merkwürdigen, gewaltigen, grandiosen Geist, der in ihm wohnte, kaum in seiner äusseren Erscheinung verrathen haben. Ich verzichte vollständig darauf, die Aufgabe in irgend einer Weise gelöst zu haben — aber ich versprach das Bild — hier ist es denn.

Vielleicht dürfte der Hintergrund, den ich gewählt, etwas dazu beitragen, den Beschauer zu dem Bewusstsein zu bringen, dass es sich bei dem Dargestellten um etwas Aussergewöhnliches handelt: Der blutrothe Himmel mit dem düster heranziehenden Wolkengebilde, welches gleichsam sein fürchterliches Geschick andeutet, mit seinem Blute eine Welt erlösen zu müssen.“

Solche klare, präcise, sachliche Rechenschaft suchte sich Marr vor jedem Kunstschaffen zu geben. So wollte er durch Form und Farbe der Seele der Erscheinung so nah wie möglich kommen. —

Ueberall und immer arbeitet sein Charakter mit.

Seine Wahrhaftigkeit, seine Einfachheit, sein Anstand machen es ihm unmöglich, mit fremdem Gut zu wuchern.

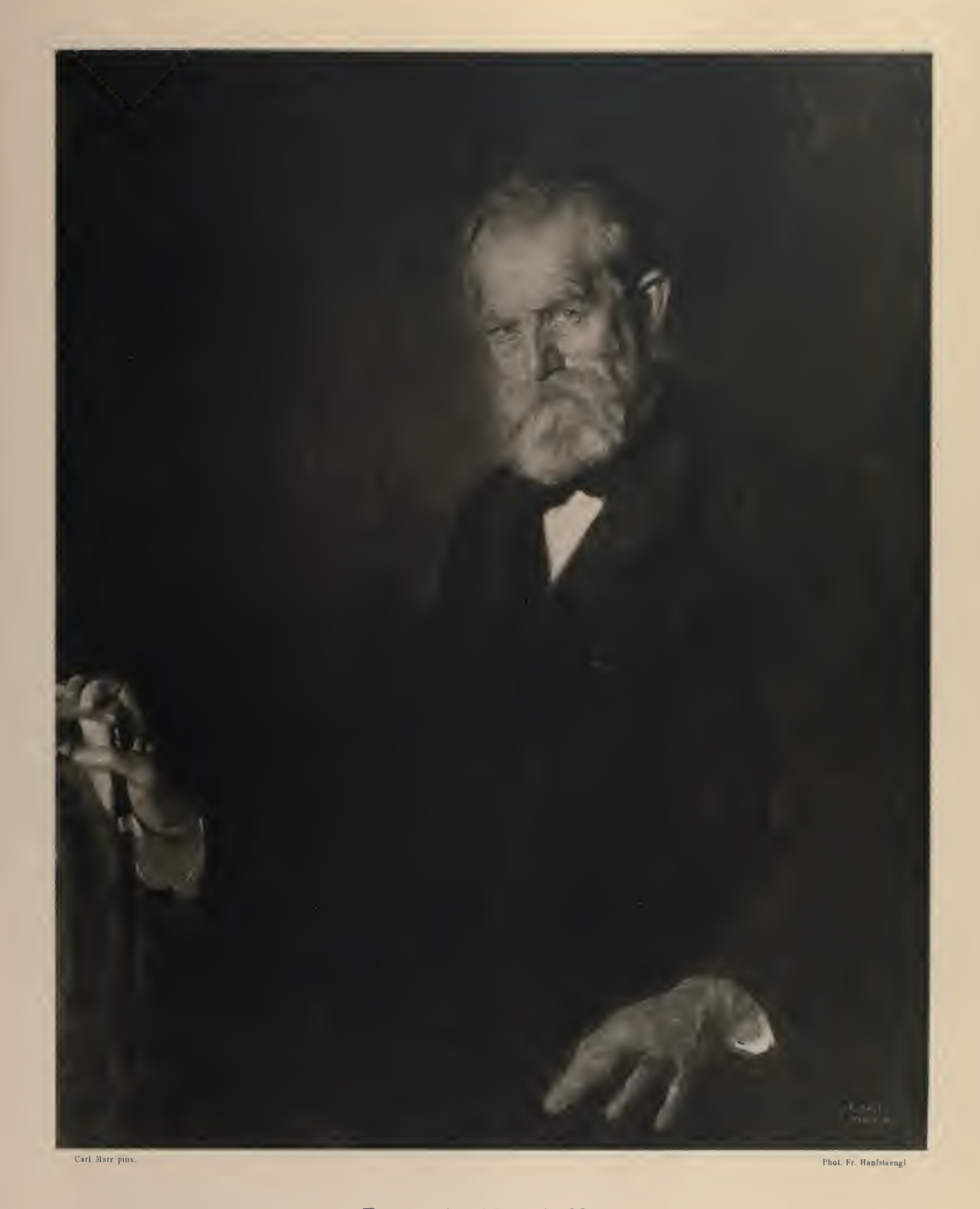
Nur was er in seiner Individualität als Eigenes aufnehmen und auflösen kann, das verarbeitet er. Er wäre vermöge seiner Schulung zu den geschicktesten Imitationen fähig und es gelänge ihm zweifellos, die Menge zu blenden — zu belügen. — Aber seine Wahrhaftigkeit blieb ein drakonisches Gesetz in seiner künstlerischen Arbeit.



Carl Marr. Kinderkopf.

Diese Schilderung von Marr's künstlerischer Entwicklung u. künstlerischer Thätigkeit ist fast auch eine Charakter-Schilderung geworden, eine solche Führerstimme hat der Charakter in diesem Künstlerleben.

Meine ganze Schilderung aber ist nur ein Essay,



Carl Marr pinx.

Phot. Fr. Hanfstaengl

Portrait: Marr's Vater.





Carl Marr pinx. Phot. Fr. Hanfstaengl.

Portrait-Studie





Carl Marr. Das Kind auf dem Acker.

ein Versuch im wahren Sinne des Wortes, einen Einblick in ein Künstlerleben zu geben, das noch in der Entwicklung begriffen ist. Vielleicht wird Carl Marr selbst der Erste sein, der dieser Ansicht beistimmt, der sich selbst sagt, dass er die Kraft zu neuen Thaten fühlt.

Ob er in der Concentration als Portraitmaler diese neue Kraft bethätigen wird — oder ob er in einer inneren Revolution, die er sich selbst machen muss, zu der energischen Weltvergessenheit gelangen wird, die seiner, der Marr'schen Individualität, erst die intimste Sprache erlauben wird, in beiden Fällen wird er „seinen Mann stehen."

Die Technik hat er in der Gewalt. Er kann Menschen malen, wie sie sind — und wie sie sein sollen. — Und er braucht Dieses nicht aufzugeben und kann doch seinen tiefsten schöpferischen Wünschen Gehör, Zeit und Opfer — und wieder und wieder Gehör, Zeit und Opfer geben. Nie hat er die Gnade genossen, sich ganz gehen lassen zu können; zuerst fesselte ihn die innere Gebundenheit, dann die äussere. Immer zwangen ihn ethische Pflichten, sich mit dem Weltgeschmack zu vertragen. Marr wäre dazu veranlagt, wie der heroische Segantini, auf einer Schweizer Höhe zu den Schönheitsgeheimnissen der Natur vorzudringen, Menschen und Thiere in ihrer unschuldigen Existenz zu beobachten und um ihre Darstellung zu kämpfen.

Auch Marr fehlt der Idealzustand in der Kunst, den der grosse Segantini, der jammervoll in seiner Hütte am Schafberg zu Grunde ging, in seinen Betrachtungen über die Kunst darlegte.

Sie klingen so feierlich in ihrer schönen Reinheit. Sie sind ein unfreiwilliges Testament eines Künstlers geworden, der ganz nach seinem kunstfrommen Sinne lebte.

In einem Essay über Carl Marr, der diese Liebe zur Natur und zur Kunst in sich trägt, scheint das Citat des Idealzustandes, wie ihn Marr wohl annehmen und glücklich leben würde, nicht unangebracht:

„Vielleicht muss es gesagt werden, dass es nicht so sehr die Gattung als die Beschaffenheit der Kunst ist, was Werth gibt. Vor allem muss das Kunstwerk das Erzeugniss eines reinen und des Producirens würdigen Wesens sein. Die Kunst soll neue Sensationen offenbaren; die Kunst, die den Beschauer gleichgültig lässt, hat kein Recht zu existiren. Die Suggestivität eines Kunstwerkes steht im Verhältniss zur Kraft, mit welcher es während der Conception vom Künstler empfunden wurde, und diese steht wieder im Verhältniss zur Reinheit und Verfeinerung seiner Sinne. Ich sagte, dass die Kunst ein Cultus sein soll, aber ich habe



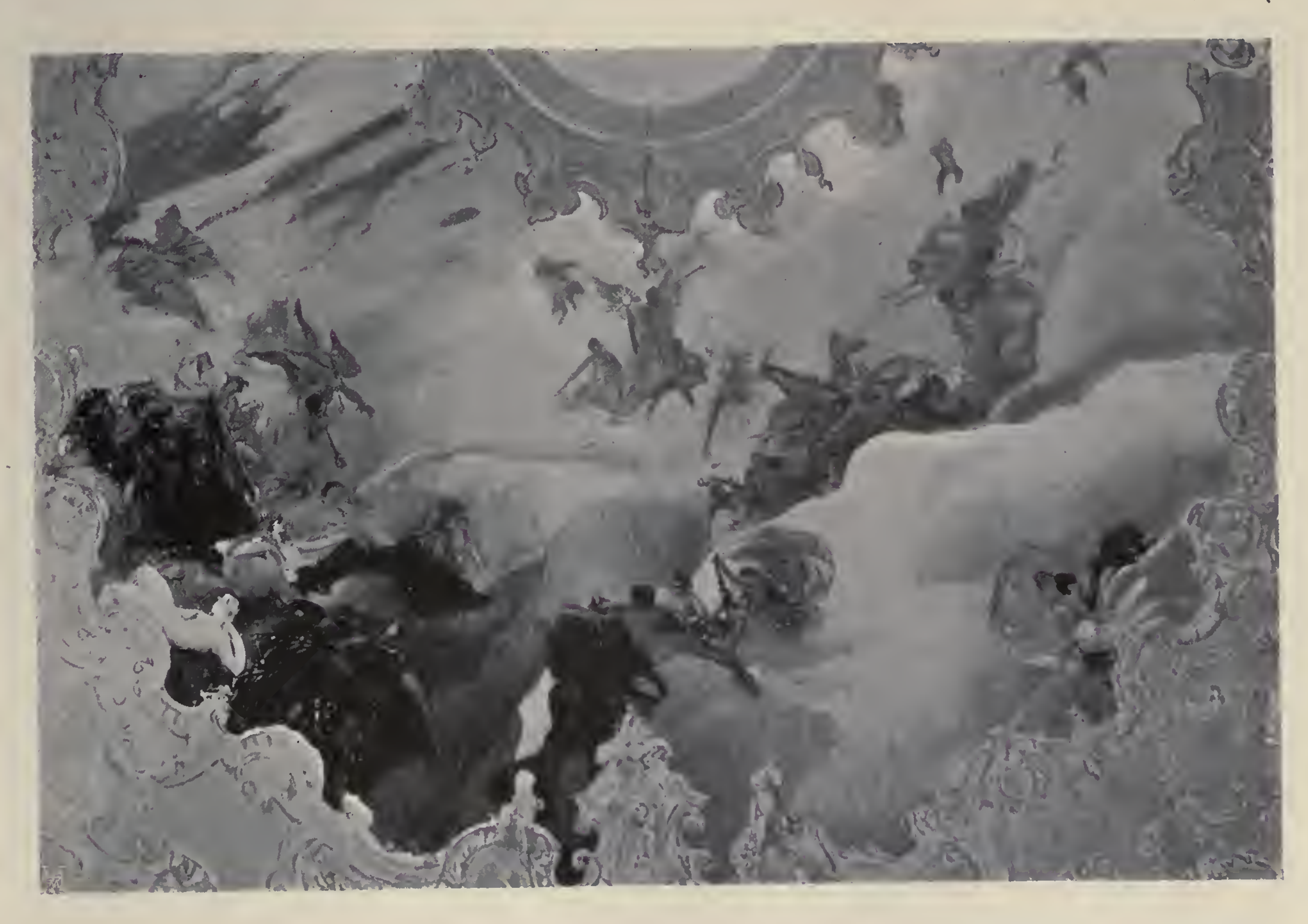
Carl Marr. Kreuzigung und Tod Christi (Skizze).

nicht gesagt, wie dies geschehen kann. Der Auserwählte, Derjenige, der sich von der süssen und guten Leidenschaft der Kunst gequält fühlt, wird Eltern, Geschwister und Reichthümer verlassen müssen und sich so, allen wirklichen Besitzes bar, bei jener Bruderschaft von Künstlern einstellen, von denen sie glaubt, dass sie seinem Ideale von Kunst entsprechen. Solche Bruderschaften werden sich in allen Gegenden vorfinden, und in ihnen werden sich Künstler jeden Alters vereint finden, die, wie er, Familie und Reichthümer verlassen haben, um ihr Leben dem Cultus der Schönheit und aller Geisteskräfte zu weihen, und die den Neuling aufnehmen werden. Hier werden alle Künste vertreten sein, und alle jene, die des Wertes der Künstler bedürfen, sei es einer Gemeinschaft oder eines Einzelnen, werden sich an den Meister Superior der Bruderschaft wenden müssen, und dieser wird ihnen jene Künstler zuweisen, die ihrem Bedürfnisse entsprechen können. Diese werden nun zeichnen und ausführen lassen, oder je nach Nothwendigkeit auch selbst ausführen. Von der Privatwohnung bis zu den öffentlichen Gebäuden und Zusammenkunftsorten, vom Mobiliar bis zum Löffel, von der figuralen Freske bis zur einfachen decorativen Leiste, vom Denkmal bis zum einfachen Kapitäl, vom Glas bis zum Eisen, werden sie alle Metalle, alle Holzarten zeichnen, modelliren, graviren. Für ihre Arbeiten werden die Menschen

der Bruderschaft das Nöthige zu Nahrung und Kleidung geben. Der Oberste der Bruderschaft wird am selben Tische essen wie der letzte Schüler. Mit der Zeit wird sich ein heiliger Wetteifer entwickeln. Dies wird das sicherste Mittel sein, von der Kunst das beste Theil zu erhalten. Die Kunst ist nicht nur die Thätigkeit, welche die Schönheit hervorbringt, sondern die einzige Thätigkeit, die den Reichthum im wahren Sinne hervorbringt. Die materielle Arbeit bringt nur das hervor, was der Mensch verzehrt und was gerade dazu geschaffen ist, verzehrt zu werden. Der Arbeit, die durch die Hände des Künstlers geht, wird durch diesen ein Ausdruck verliehen, der von der Erregung des Künstlers im Momente der Conception stammt, die sich jedem Beschauer mittheilt und so dem Kunstwerk einen menschlich geistigen Überwerth gibt.

Ich liebe die Güte, die Schönheit, die Gesundheit, die Kraft und die Arbeit, Fähigkeiten und Eigenschaften, die die Menschen in Gemeinschaft mit anderen Thieren besitzen. Doch die menschliche Überlegenheit beginnt da, wo die bloss manuelle Arbeit und körperliche Thätigkeit enden, und die Liebe die mit Geist vollführte Arbeit beginnen."

Diesen überzeugten pathetischen Appell an das Ideal führt ein gegensätzliches Bild zur weltlichen Existenz Carl Marr's herauf und erinnert feurig an die eigentlichen Bedürfnisse der Unabhängigkeit, der Schönheit, der Geschütztheit einer Künstlerexistenz. Eine solche wäre jetzt Carl Marr zu wünschen, er brächte ihren Aufbau ohne Bruder Superior zu Stande, er würde auch seine Familie nicht verlassen und seine Reichthümer mitnehmen. Aber in einer pflichten-



Carl Marr. Entwurf zum Deckengemälde in Hamburg.



Carl Marr.
Studie zum Deckengemälde in Hamburg.

befreiten, grossen Freiheit und Stille, in einer schönen Natur, in der Niemand in seine Stimmungen einzugreifen das Recht hätte, in der er ganz sich selbst gehörte, um sich ganz zu entdecken, und die Unbescheidenheit, die Selbstherrlichkeit des freien Mannes als ein fruchtbares Recht kennen zu lernen, — da würde er neue Kräfte üben, anwenden, Neues schaffen! Blauende Berge, breitwipflige Bäume, weite Wiesen, ein weiter Horizont, und wenn der Abend kommt, ein stilles kleines Haus mit einem grossen Fenster am Waldesrand, — das sind Freunde, Ideenträger, die reden einem Künstler wie Marr die stadtstumme Seele wach . . . Noch existirt keine ideale Gemeinschaft, die ihn ruft, und der kgl. Professor der Akademie muss in dem Weltgetriebe bleiben, sich wehren, — arbeiten!

Was Marr erreicht hat, gäbe ihm die Berechtigung, schon auszuruhen, sie wird er nicht verlangen, er wird sich die Berechtigung nehmen, Neues zu wagen! Welche Aufgaben er sich auch stellen mag, ihm droht keine Gefahr, zu den Vielzuvielen gezählt zu werden. Er ist ein eigenartiger Künstler, der immer seine Welt, seine Bewunderer, seine Freunde finden und der immer beweisen wird, dass jede wahre Kunst ihre durchdringende Sprache hat, und wo und wann sie sichtbar wird, Die gewinnt, die ihre Sprache verstehen. Wer sich von einer einzelnen Erfahrung belehren lässt, dem könnte durch das Marr'sche Künstlerschicksal glaubhaft werden, dass über alle Parteimeinungen und Parteiwirren hinweg die wirkliche Leistungsfähigkeit ihren Platz erobert und behält. Aber dieser Einzelschluss trügt. Dem ist nicht allzu oft so!

Bei Marr führte die glückliche Vereinigung von wirklicher Leistungsfähigkeit und massvoller Persönlichkeitstendenz zum Ziel. Hätte er sich massloser geberdet, so stünde er wohl auch noch in einem Winkel und — wartete. Unsere Zeit weist merkwürdige Widersprüche auf, die sich auch im Kunstleben geltend machen. Sie proklamirt die Individualität als das allein herrschberechtigte, als das königliche Element in der Kunst. Wenn aber diese Individualität kommt und herrschsüchtig und thronbegehrend auftritt, so wird sie, fast gesetzmässig, verhöhnt, verfolgt, verkannt, kritisirt oder — todtgeschwiegen. Jeder will nur die Individualität gelten lassen, die er meint. So werden die Individualitäten, die sich noch als solche aus der Schule retteten, verführt, dem allgemeinen Geschmack entgegen zu kommen und damit ihre Kraft zu unterbinden. So entsteht ein Seelen-Eigenthum dem Publikum gegenüber, das sittlich so unberechtigt ist, wie das Leibeigenthum der früheren Zeit. Dieses verhängnissvolle Seelen-Eigenthum muss aber nur zu oft, viel öfters, als es scheint, von der Brodforderung und von der Eitelkeitsforderung des Künstlers, zwei ungleich wichtigen, aber zwei gleich heftigen Tyrannen, aufgenommen und ertragen werden.



Carl Marr pinx

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Portrait.



Es hat schon mehr Grosses und Gutes im Keim vernichtet, als sich der Übelthäter Philister je träumen lässt, als er bei der klarsten, beweisführenden Anklage je glauben wird. In diesem Sinne ist der Philister ein unschuldiger Übelthäter. Ihm geht es, wie den armen reichen Kindern, die man mit der Gewährung aller, auch der unvernünftigsten Wünsche verzieht, verwöhnt, unthätig und denkfaul macht, — und von denen man eines Tages Anstand, Selbstbeherrschung, Altruismus, Pflichtgefühl verlangt.

Den vermögenden, den armen reichen Philister sucht der Kunstmarkt mit allen möglichen und unmöglichen Mitteln anzuziehen, festzuhalten; er hält ihm allen Kram feil, den er nur will, was er für sein Geld nur annehmen wird, preist man ihm an, — gegen Geschmack und Gewissen. Welche führende Stimme erhebt sich dagegen? Viele, laute, gewichtige Stimmen beklagen diesen Ubelstand, aber welche hätte die Macht, führend zu sein? führend für eine bunte, für die Kunst unerzogene Menge, in der sich Jeder für urtheilsreif hält, in der sich Jeder Recht gibt?

Wer gefälschte Nahrungsmittel in den Handel bringt, wird bestraft, — gefälschte Kunst hat freie Wege. Vor „unsittlichen" Bildern will der gute Staat die Menge schützen, vor schlechten nicht. Die Seelsorger an den grünen Tischen scheinen sich nicht klar darüber zu sein, dass gar kein Geschmack oder ein verdorbener Geschmack der wahren Sittlichkeit wahrer Feind ist.

Die Freude am Schönen und die Liebe zur Schönheit in der Kunst bieten mehr Schutz vor der Gemeinheit, als alle preussischen Schutzmänner zusammen. Die Gemeinheit, die schon so erwachsen ist, dass sie frei herumläuft und in der Strasse zu erkennen und zu arretiren ist, sie wird auch von dem Staat nicht unschädlich gemacht und nicht ausgerottet werden.

Aber die Gemeinheit durch die Entwicklung eines guten Geschmacks zu verhüten, an dieser heiligen Aufgabe könnte der Staat ein Grosses mithelfen. Er sollte zuerst gute Bilder in die Schulzimmer, in die Volksschulzimmer hängen lassen und dem so empfänglichen Kindesauge gute Eindrücke als erste Eindrücke geben. Der Massenunterricht lässt dem lebhaften Kinde so viel Zeit, die Wände zu betrachten, und es ist besser und einträglicher, dass es einen Ruhepunkt für die suchenden Augen hat, als dass es Sinn- und Zweckloses treibt.



Carl Marr. Studie zum Deckengemälde in Hamburg.

Gerade das tägliche gründliche Anschauen guter Bilder kann dem jungen Kinde eine Vorstellung hinterlassen, durch die es wählerischer wird, durch die es kommende Eindrücke mit werdendem „Geschmack" unterscheiden lernt.

Kein Geringerer als der Philosoph Herbart antwortete auf die Frage, wie man einen Sohn vor der Gemeinheit schützen könne: „Erziehung würde Tyrannei sein, wenn sie nicht zur Freiheit

führte. Aber des Gebrauchs dieser Freiheit soll sie sich im Voraus zu versichern suchen. — Daher halte ich es für Pflicht, ihm jetzt das Schöne und Gute zuzuführen, auf dass ihn künftig das Geschmacklose und das Unsittliche durch sich selbst zurückstosse."

Diese Lehre sollte der Staat, wie die Familie den Kindern gegenüber auch in rein ästhetischer Beziehung beherzigen, dann würde sich die Unzahl Derer mindern, über deren Köpfe hinweg disputirt und geschrieben ist, was Kunst ist, die der eigentlichen Kunst Feinde sind, indem sie die falsche Kunst bevorzugen, kaufen, unterstützen — durch die Subsistenzmittel, die sie ihr leisten.

Für die Minorität in dieser gemischten Menge, die doch näher hinschaut, wenn ein Bild nicht gar so sonderbar aussieht, oder wenn es eine spannende Geschichte erzählt, ist der Künstler Carl Marr ein Erzieher, ein sanfter, kluger, vornehmer Erzieher. Er stösst sie nicht durch die „verrückten", unter dem Namen „modern" verschrieenen Motive ab, im Gegentheil, seine geschmackvolle Art zieht sie an. Und beim Näher-Hinschauen kommt ihnen aus seinen Gemälden eine Harmonie entgegen, die auf wahrer, schöner Natürlichkeit beruht, und durch ihren Wohlklang, durch ihre Ruhe den Sinnen eine überraschende, feine Freude zuträgt.

Selbst Marr's dramatische Bilder haben nichts Krasses, nichts Verletzendes, selbst die Flagellanten-Darstellung hat keine abschreckend hässlichen Momente. —

Das Ganze erweckt Interesse, Mitgefühl durch die ruhige und beruhigende Vermittlung einer sicheren ausgeglichenen Kunst, die immer einen Ueberschuss an Idealität vor der Wirklichkeit hat. —

In dem Reiche der Kunst fühlt sich Marr auch heimischer als in dem Reiche der weltlichen Welt, in der man sich wehren, strecken, messen, sich zur Geltung bringen muss.

In dieser Strassen- und Salonkunst ist Marr nach Anlage und Willen ein Fremder geblieben. Das soll nicht sagen, dass er weltfeindlich wäre, auch nicht weltscheu, — er ist seiner Natur gemäss weltabgewandt. Die Schlussfolgerung, als ob er den Einfluss dieser Welt unterschätze und sie fliehe, wäre falsch. Er ist zu lang in dieser Welt in die Lehre gegangen, zu klug geworden, um sich das zu erlauben. Mit der Überwindung seiner Weltscheu geht er in den Salon, mässig, aber doch. Wer ihm da begegnet, wird nicht leicht einen interessanten Künstler in ihm vermuthen. Er sieht aus wie die Normalgäste, er unterhält sich gut, nicht lauter wie die Anderen. Dem scharfen Beobachter, — der ja kein Stammgast im Salon bleibt, — könnte es auffallen, dass er sich gelegentlich den ernsteren Elementen, den ernsteren Gesprächen zuwendet. Wenn es gelingt, ihn aus seiner Geschlossenheit herauszulocken und ihn in eine tiefere Unterhaltung zu ziehen, merkt man bald, dass dieser Gentleman eine Persönlichkeit ist.



Carl Marr. Studie zum Deckengemälde in Hamburg.

Diese Persönlichkeit zieht aber die stillen Abende zu Hause, in der Umgebung seiner Eltern, die ihn verstehen, — bei guten Büchern, bei guter Musik, bei diesen und anderen guten Freunden vor. Er sieht in seinem Verkehr mit seinen Schülern eine Aufgabe, die ihm wichtig und werthvoll ist.



Carl Marr.
Studie zum Deckengemälde in Hamburg.

Seine eigenen Werde- und Wanderjahre hat er nicht vergessen, und manches tiefere Verstehen eines aufstrebenden jungen Menschen, dessen Arbeiten er korrigirt, kommt ihm aus der eigenen unvergessenen Erfahrung. Er sucht seinen Schülern die Leiden einer Schablonen-Behandlung zu ersparen. Wie er mit ihnen spricht, wie er sie ermuthigt, — und wie er sie tadelt — in Allem liegt eine warme, verdeckte Herzlichkeit, die jeder erziehlichen Absicht als lebendige Macht innewohnen muss. Wer in Marr's Schule war, hat nicht nur zeichnen und malen gelernt, er hat einen feinen Menschen kennen gelernt, in dessen Natur nichts im schlimmen Sinne Lehrerhaftes vorhanden ist, dem die Liebe zu Kunst und Natur das Herz offen und weich hielten und der etwas von der philosophischen Resignation in sich trägt, die mild und menschenfreundlich ist, ob Einer seine Sache kann oder nicht, Recht hat oder nicht. Er zählt zu Denen, die nicht richten, sondern schlichten und den kleinen Frieden unterstützen, fördern wollen, weil sie den grossen Krieg und seine Unerbittlichkeit kennen. Er tyrannisirt Niemanden mit Prinzipien, denn er stellt keine fest. Er kämpft selbst um Klarheit in der Kunst, und dass er diese eher beim Malen als beim Reflektiren zu finden hofft, spricht er selber aus:

„Wie sollte ich das beginnen, mich über die Auffassung von Kunst auszusprechen! Je mehr man davon spricht, desto mehr und tiefer geräth man in Widersprüche einerseits, andererseits erweitert sich das Thema selbst ins Unendliche, so dass nur ein Thor nicht sehr bald zu der Erkenntniss kommt, es wäre besser gewesen zu schweigen.

Wenn ich auch meine Unzulänglichkeit gerne eingestehe, zu dieser Erkenntniss aber kam ich längst. Auch das ist ein gewichtiger Grund, eine tiefgehende Ursache, dass ich mich so gerne und mit solcher Überzeugung von Allem zurückziehe, von Allem, was Oeffentlichkeit heisst.

Bei den öfters beliebten „Rundfragen" kam es auch vor ein paar Jahren einem meiner früheren Schüler zu, der jetzt in die sechzig zählt, sich zu äussern: „Was Kunst sei." Unter all den weitläufigen Erörterungen und tiefsinnigen Erläuterungen vieler Anderer machte sich seine Antwort durch drastische Einfachheit sehr bemerkbar:

„Was weiss ich?!!"

Er hatte Recht. Wie kann man wissen, was einem Anderen Kunst ist? Kommt es doch auf das jeweilige Auge und Ohr an. Ein Bild ist Musik . . . die mit den Augen gehört werden muss.

Es gibt aber Menschen, die im Concertsaale bei Beethoven einschlafen und beim Anhören eines Gassenhauers aufjauchzen, die dort wirklich Qual erleiden und hier wirklich geniessen, die im Kouplet mehr finden als im gewaltigsten Drama, denen ein süssliches Genrebild lieber ist als ein monumental empfundenes Werk.

Es kommt immer wieder auf das Auge und das Ohr an, wie die Musik zu hören verstanden wird, wie man im Sehen und Hören empfindet.

Immer aber sollte es Musik sein, die gewiss unkünstlerisch klingen wird, wenn sie in den Instrumenten vergriffen worden ist. Wie oft hat der Bildhauer Palette und Pinsel in der Hand — der Maler das Novellenbuch im Kopfe, statt ein Lied singen zu wollen, das nur in Form und Farbe, in seinem Material klingen kann.



Carl Marr. Studie zum Deckengemälde in Hamburg.

Nicht Viele wissen wohl, was es heisst, das Gegenständliche im Gegenstand zu überwinden.

Mir will immer erscheinen, als ob gerade die wirkliche Kunst erst anfängt. Die Qual ist schrecklich, wenigstens nicht bis dahin gelangen zu können, wenn es Einem auch nicht beschieden wird, von da an vorwärts zu dringen."

So heiss ist das Streben Carl Marr's nach der Kunst an sich!

Dass Marr zeitweise mit diesem Charakterzug, oder besser gesagt, trotz dieses Charakterzuges, in die Münchener Kunstpolitik eintrat, ist wohl mehr ein Geschoben-Werden — als ein Schieben. — Ein höheres Ziel muss er dabei vor Augen haben, als in Tagesfragen in der Macht zu sein, vielleicht kommt mit der Offiziersstellung der Corpsgeist, der im Aufnehmen einer gebotenen Charge, so lange man nicht a. D. ist, eine unabweisbare Pflicht sieht — und Pflichten auszuweichen, diese geschickte nützliche Kunst hat Marr noch nicht erlernt.

Die eigenartige Complicirtheit der Marr'schen Persönlichkeit ist in Worten nur anzudeuten. Ihre Kräfte sind gleichsam wie in Schichten übereinandergelagert. In der untersten Schicht liegt



Carl Marr pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Am Bache.





Carl Marr pinx. Phot. Fr. Hanfstaengl

Kinderportrait.





Carl Marr. Studie zum Deckengemälde in Hamburg.

die geheime Urkraft, das Phantastische, dem als Kind die Bewegungen der Silberpappel zum beglückenden Ereigniss wurden, — das den Mann den Ahasver und die Flagellanten, den Gequälten und die Selbstquäler, das ihn den Ikarus, den himmelanstrebenden Thoren, malen hiess; das ihn auch die Poesie der Sonnenflecken auf dem Gartenweg, auf der Gartenbank, im ältesten Winkel sehen lehrte, die Poesie, durch die er die jungen, weltlichen Frauen und junge heilige Madonnen mit Vorliebe im Sonnenschein malt, — die geheime Urkraft, die das Wunderbare verspricht und suchen heisst.

In der zweiten Schicht, da lagert die Nüchternheit, die verkleinert, mässigt, kritisirt, zurückschreckt, die mit einer Ausdauer, die grausam werden kann, das zu erdrücken sucht, was aus der Tiefe, aus der geheimen Urkraft an das Licht will.

Die Anregungen, die Kräfte, die von jeder Schicht ausgehen, sind merkwürdig. Zeitweise, aber nicht immer dienen sie sich gegenseitig, aber sie vereinigen sich nicht, weder in seiner Kunst noch in seiner Persönlichkeit, die nicht zu trennen sind, — nicht bis heute! Aber wir sprechen von einem Mann von 42 Jahren!

Das ist für einen Künstler, der an Marr's Stelle angekommen ist, ein verheissungsvolles Alter.

In der Technik können ihm keine harten, zeitraubenden Aufgaben mehr zufallen, sie wird bei dem jeweiligen Vorwurf nicht zum Hinderniss werden.

Die Ideen, die aus dem geheimen Urgrunde heraufsteigen und losgelöst, geschaffen sein wollen, die Portraite, welche das concentrirte, sprechende, brennende Leben der Individualität im

Bilde wieder schaffen sollen, sie werden ihm Kampf und Arbeit und Sieg bringen! und sie werden so sein, als wären sie in der Segantinischen Geistessphäre, im Frieden einer ideellen Künstler-Bruderschaft gross geworden!

* *
*

Wenn ich das Portrait Carl Marrs malen müsste, ich würde ihn nie in der Salontoilette darstellen, aber im Arbeitsrock, in seinem stillen Atelier, — nicht malend, — sinnend vor seinen Bildern sitzend, in der Dämmerstunde, wenn die Träume und die Schmerzen umgehen, wenn man auf die Sehnsucht seiner Jugend horcht. —

Das darf in der Dämmerstunde geschehen, in der verschwiegenen Stille, in der man sich gehört, in der die nüchterne Vernunft vor der Thüre steht und erst mit der Lampe wieder erscheint, in der Stunde, die die sachlichen Leute die romantische Stunde, die schwache Stunde nennen. Ich wage, sie die „starke“ Stunde zu nennen, denn sie vermag es, den Menschen durch seine unmittelbarsten Lebenswünsche und Sehnsuchtsschmerzen zu immer tieferer Selbsterkenntniss zu führen, ihn über die fressenden Zweifel, die zaghaften Bedenken, die pflichtergebenen Rücksichten hinweg sehen zu lehren und ihm die neu gereiften Forderungen seines Selbst leuchtend zu zeigen, damit er ihnen in der Tageshelle gerecht werde! —

Dass Carl Marr nicht viel mehr als die Dämmerstunden verträumt hat, dafür sprechen die Illustrationen dieses Heftes, wie die Schilderung seines bisherigen Schaffens.

Möge diese Zeugenschaft seine Freunde und Anhänger mehren und das Verständniss für eine Kunst steigern, die zeitweise, als nur die Farbenexperimente regierten, an ihrer Feinheit einen Widersacher hatte. Unsere Zeit ist nicht dazu angethan, die feine Kunst, die immer bescheiden auftritt, durch lauten und thatkräftigen Beifall zu fördern.

Die Flagellanten wurden bemerkt, ein ganzer Band Besprechungen über sie ist vorhanden, — und sie wurden wieder vergessen. Für einen Künstler, wie Carl Marr, hiesse es sich selbst geisseln, wollte er, um das grosse Publikum um sich zu versammeln, alljährlich ein solches Werk schaffen.

Er bedarf keiner Colossalbilder. Seine Kunst braucht nur gezeigt zu werden, sie wird längst gesehen und der Kenner entdeckt sie auch in dem Kaninchen, das er skizzirt.

Sie will nicht mehr erreichen, als sie aus eigener Kraft werben und erwerben kann, still, bescheiden und stolz, wie ihr stiller, bescheidener, stolzer Herr und Meister.

Er sagt mit Vorliebe, wenn er von der Begabung zur Kunst spricht: „Alles ist Wiegengabe!“ und ich möchte ihm das Wort seines grossen Collegen Reynolds beifügen, der zu seinen Schülern sagte: „Der Fleiss, den ich Ihnen anempfehle, ist nicht der Fleiss der Hände, sondern des Geistes“, und mit der künstlerischen Sehkraft seiner Augen, mit dem künstlerischen Geschick seiner Hände und mit dem beharrlichen Fleiss seines Geistes wird Carl Marr seinen eroberten Platz behaupten und erhöhen!



G. Franz'sche Hofbuchdruckerei (C. Emil Meyer)





Alexander v. Wagner

von

MAX HAUSHOFER



Alexander v. Wagner. „Selbstportrait".

Es war in der ersten Hälfte der sechziger Jahre, als ich Veranlassung hatte, viel mit der damaligen Piloty-Schule zu verkehren. Eine Zeit lang kam ich fast täglich in die Ateliers, die damals noch in dem stillen Rückgebäude der alten Akademie sich befanden. Hoch droben über den schweigenden Höfen waren die Ateliers gelegen in einer fast klösterlichen Ruhe. Die einzelnen Säle, nur durch hohe spanische Wände geschieden, hingen zusammen. Es waren nüchterne schmucklose Räume, denen aber die überall aufgehängten Entwürfe und Naturstudien der jungen Maler sowie grotesk an die Wände hingezauberte Karikaturen einen köstlichen Reiz verliehen. Und niemals früher oder später sah ich die Schüler eines Meisters in so inniger Freundschaft, durch

solche gemeinsame Begeisterung für ihren Lehrer verbunden, von so feurigem Schaffenstriebe beseelt. Piloty, damals noch nicht Direktor der Akademie, sondern einfacher Professor, nahm sich aber auch seiner Schüler mit einer wahrhaft mustergiltigen Hingebung an. Wenn er, eine hohe schlanke Gestalt, vor ihren Staffeleien stand und mit scharfem Meisterblick ihre Arbeiten überflog und, jedes Wort mit sprechender Gebärde begleitend, sein Urtheil über ihr Wollen und Schaffen äusserte, sah man es ihm deutlich an, wie er ihr künstlerisches Ringen theilnehmend mitrang, Fehler mitbereute, an Gelungenem sich miterfreute, wie sein hilfreicher Geist erwägend und planend in den künstlerischen Willen der jungen Leute fascinirend eindrang.

Der grösste seiner Schüler, Lenbach, hatte damals das Atelier schon verlassen und war zeitweilig vom Münchener Kunstboden verschwunden. Ein andrer, der späterhin auch Weltruhm sich erwarb, hatte damals noch nicht Aufnahme im Atelier finden können, sondern malte zu Paris oder in einem stillen Hochthal am Fusse des Venedigers: Franz Defregger. Aber auch ohne diese beiden glänzenden Namen barg die Schule reiche Talente genug.



Alexander v. Wagner. Detail aus „Markt in Budapest“.

Als mich mein lieber und edler Freund Emil Teschendorff zum erstenmale als Gast in die Ateliers brachte, sah ich vor einer niedrigen Staffelei einen blassen jungen Menschen stehen, schmächtig und verhärmt, mit buschigem schwarzem Haar, grossen, weltfremd glühenden Augen und feinen Händen. Ein melancholisches Lächeln huschte manchmal über sein Gesicht, wenn einer der Kameraden mit gutmüthigem Scherz ihn ansprach; dann antwortete er auch wohl, mit zögernder leiser Stimme, und immer nur wenige Worte. Das war Hans Makart, der sich damals bemühte, die funkelnden Lichter auf den Harnisch des todwund auf dem Schlachtfelde liegenden Grafen Pappenheim zu malen. O, wie ihn diese Lichter narrten, als wären sie lauter dämonische Irrwische! Wie mühsam der arme Mensch damals den Weg zum Höchsten seiner Kunst sich bahnte! Und als ich ihn zehn Jahre später wiederum zu Wien besuchte, schlang sich schon unvergänglicher Lorbeer um seine blasse Stirn und

in orientalischer Pracht funkelte seine Künstlerwerkstatt! Seine Kameraden aber und sein Meister hatten schon damals zu München den gewaltigen Genius erkannt, der im Haupte des Kleinen schlief; und sie hielten ihn schonend und schirmend, helfend und rathend mit treuer Kameradschaft aufrecht, wenn er verzagen wollte!



Alexander v. Wagner. Junger Slovak.

Neben Makart lernte ich damals im Atelier auch Rudolf Seitz kennen, der späterhin völlig selbständig und frei seine eigenen Wege ging und einen tiefgreifenden Einfluss auf das Münchener Kunstgewerbe nahm als erfindungsfroher Meister üppiger Barockformen. Hatte der joviale Künstler damals wohl schon eine Ahnung, nach welcher Richtung hin sein Können sich entwickeln würde? Oder hatte sie sein Ateliergenosse, Josef Flüggen, der wieder nach einer ganz anderen Seite hin ausgereift ist?

Dann war der Schwabe Häberlin da, ein feuriger Wille in einem untersetzten beweglichen Körper. Auch er gehörte zu denen, die sich die Kunst nicht leicht machen, sondern in schweren inneren Kämpfen nach ihren Zielen ringen. Als er München verlassen hatte, verlor ich ihn aus den Augen; er gehörte nicht zu denen, die durch grosse Ausstellungswerke die Erinnerung an sie alljährlich erneuern. So ergings mir auch mit dem kleinen Schütz, der damals durch eine Dorfidylle voll reichsten Blüthenzaubers das Atelier entzückte.



Alexander v. Wagner. Eselfuhrwerk.

Am schwersten rang wohl nach seinen Zielen Teschendorff, der nachher lange Jahre Sekretär der Berliner Akademie war. Mit einem reichen Schatz an wissenschaftlicher Bildung war er,



Alexander v. Wagner. Csikós.

schon nicht mehr allzujung, in das Atelier eingetreten; aber philosophisches Denken ist immer ein unbequemer Ballast für den Künstler; er lässt ihn in vielen Zweifeln Zeit und Kraft verthun. Das erfuhr auch Teschendorff zum eignen Leidwesen.

Wortkarg und einsam stand an seiner Staffelei damals auch Gabriel Max. Sein eigenartiges Talent passte nicht völlig in die Schule hinein; er hatte keine Freude am harten Metallglanz, der von den Ereignissen der Geschichte schimmert; die Töne, auf die seine Seele gestimmt war, waren weiche, geheimnissvolle und undeutliche. Geister zu malen war nicht Sache der Piloty-Schule; aber Gabriel Max war ein Freund von Geistern und wurde späterhin zum Maler des Spiritismus. Und die Anlage dazu hatte er schon als stark entwickelte nach München mitgebracht. Darum nahm er von der Piloty-Schule, was er in ihr lernen konnte: gut zu malen. Aber von ihren herrschenden Stoffen nahm er nichts, sondern versenkte sich in eine Welt von traumhafter Verzückung, in der er fast mit all' seinen Werken verblieben ist. Und als er selbständig geworden war, verblassten die starken und prächtigen Farben der Piloty-Schule; mystisches Weiss und Grau werden die Grundtöne seiner Bilder. Aus diesem Weiss und Grau aber schauten die grossen geisterhaften Augen seiner kranken, todten und sterbenden Mädchen, seiner Seherinnen und Gespenster. Und selbst wo er Lebendiges malt, geistert durch dasselbe mit zarten Schwingungen immer etwas, das nicht von dieser Welt ist, schwärmerisch und weltfremd, wie Musik unsichtbarer Instrumente. So ist Gabriel Max geblieben und zu einer der abgeschlossensten künstlerischen Erscheinungen geworden.

Was künstlerisch aus dem Engländer Folingsby geworden ist, der damals auch Angehöriger der Schule war, weiss ich nicht; denn er ging später als Leiter eines Kunstinstituts nach Australien. Der Grieche Gysis aber hat sich zum vollendeten, feinfühligen und phantasiereichen Künstler durchgearbeitet. Und ebenso die beiden Ungarn, die damals das Atelier einschloss: Alexander Liezenmayer und Alexander Wagner. Während aber Liezenmayer aus bester Schaffenskraft durch einen zu frühen Tod dahingerafft ward, nachdem er durch seine Faust-Illustrationen sich selber ein unvergängliches Denkmal gesetzt hatte, wirkt Alexander v. Wagner heute noch als schaffender Künstler wie als



Alexander v. Wagner. Pferdekopf.



A. v. Wagner pinx

Phot. Fr. Hanfstaengl.

Wagenrennen im Circus Maximus zu Rom

unter Kaiser Domitian 88 n. Chr





A. v. Wagner pinx. Phot. Fr. Hanfstaengl.

Antikes Stiergefecht in der Arena



Lehrer an der Münchener Akademie und ist in der einen wie in der andern Hinsicht wohl einer der treuesten Repräsentanten der ganzen Piloty'schen Kunstrichtung.

Wagner war, als der Sohn eines wohlhabenden Budapester Hauses, unter die Pilotyschüler gegangen. Die schmerzlichsten Kämpfe, die den Künstler läutern, aber auch erdrücken können, die Kämpfe um das tägliche Brod, sind ihm erspart geblieben. Erspart blieb ihm auch in seiner Jugend das lähmende Gefühl, aus einer unübersehbaren Konkurrenz sich emporarbeiten zu müssen. Denn damals, als er mit seinen Freunden in der Piloty-Schule malte, waren die materiellen Bedingungen für den Künstler die denkbar günstigsten, in entschiedenem und erfreulichstem Auf-



Alexander v. Wagner. Auf dem Marktplatz in Veszprim.

schwung begriffen. Piloty und seine Schule galten als die Träger der künstlerischen Zukunft Münchens und Deutschlands; jedes einzelne Mitglied des Ateliers hatte seinen Antheil an dem Ansehen, den das Ganze genoss und dem auch Wilhelm v. Kaulbach und Moritz v. Schwind, damals auf der Höhe ihres Ruhmes stehend, trotz einer in ihrer künstlerischen Eigenart beruhenden Gegnerschaft, gerechte Würdigung zutheil werden liessen.

Man thut der Piloty-Schule Unrecht, wenn man ihr vorwirft, dass sie die Geschichtsmalerei einseitig begünstigt habe, dass sie über dem Prunk vorzüglich gemalter Seidenstoffe und Waffen, Brokatmäntel und Teppiche das Leben der Gegenwart vernachlässigt habe. Das Versenken in die Geschichte hatte für den deutschen Künstler seine nationale Berechtigung damals, als das politische

Leben darniederlag und der Deutsche kein Recht hatte, auf die Gegenwart besonders stolz zu sein. Künstlerisch aber war diese Schule berechtigt, indem sie alle ihre Schüler mit unerbittlichem Ernste darauf hinwies, tüchtig zeichnen und malen zu lernen und dann gründlich zu arbeiten. Aber sie zeigte auch die Grenze dessen, was in der Kunst durch die anregendste und hingebendste Thätigkeit des Lehrers erreicht werden kann.



Alexander v. Wagner. Kindergruppe.

Jenen entschiedenen Atelier-Duft, jene Beleuchtung des geschlossenen Werkstattraumes, jene Züge stillsitzender Modelle, jenes vordringliche Auftreten von alten Teppichen, büffelledernen Reiterkollern und seidenen Wämsern, das man manchen Schöpfungen der Piloty-Schule zum Vorwurf machen kann: Alexander Wagner hat frühzeitig genug diese Dinge von seinen Arbeiten gestreift. Nur darum wird ihm diese Befreiung möglich, weil er rechtzeitig aus dem Atelier in's Freie ging, in die Gassen volkreicher Städte, auf staubige Landstrassen, auf die Grasflächen seiner heimischen Steppenlandschaft. Da lernte er, dass der mit grösster Sorgfalt wiedergegebene Atelier-Eindruck zwar ein malerisches Kunststück, aber kein herzerfreuendes Kunstwerk sein kann. Die Requisitenstücke des Ateliers, diese Schwerter, Harnische, Stiefel und Teppiche sind eben doch, wenn sie auch ächt sind, bloss Theaterpomp gegenüber der Erscheinung des wirklichen Lebens; und ein Modell, dem man eine Mitra auf den Kopf setzt, ein ächtes Pluviale umhängt und einen Hirtenstab in die Hand giebt, ist damit noch kein Bischof. Meister Piloty selber, mit seinem stupenden malerischen Können, liess es immer wieder vergessen, dass seinen Bildern der natürliche Sonnenglanz fehlte. Er durfte das Requisit mit peinlichster Sorgfalt malen; denn ihm war es auch gegeben, die Menschen, an die er das Requisit hing, zu vergeistigen und sie zu dem zu machen, was sie sein sollten. Bei seinen Schülern lag die Gefahr, wenigstens für einen oder den andern, nahe, am Modell und an Atelier-Stücken hängen zu bleiben. Und es bezeichnet für jeden Einzelnen von ihnen eine innere Befreiungsthat, wenn er sich von diesen Dingen losmachte. Solche Befreiungsthat mag Manchem recht sauer geworden sein, wenn er sich auf einmal gewohnter Halt- und Stützpunkte entledigen und aus dem treuen Schüler ein selbstständig empfindender und schaffender Künstler werden sollte. Und es mögen vielleicht Jene nicht ganz Unrecht



Alexander v. Wagner. Csikós.



Alexander v. Wagner. Markt in Budapest.



Alexander v. Wagner. Mühle in Czegléd.

haben, die da behaupten: je besser die Schule gewesen ist, um so schwerer ist es, von ihren Traditionen jemals völlig loszukommen.

Was Alexander Wagner zuerst malte, stand durchwegs unter dem Banne der Piloty-Schule. So Isabella Zápolya's Abschied von Siebenbürgen, Gustav Adolf's Einzug in Aschaffenburg, Herzog Otto's von Bayern Vermählung, der Tod des Titus Dugowich, Mathias Corvinus auf der Jagd und andere grosse Geschichtsbilder.



Alexander v. Wagner. Czikós auf der „Hortobágyer puszta".



Alexander v. Wagner. Zwei Füllen.

Es war ja nur zu begreiflich, dass der junge ungarische Maler unter dem Eindruck der Piloty-Schule den Vorsatz fasste, grosse Erscheinungen aus der Geschichte seines Vaterlandes künstlerisch zu verherrlichen. Dieses Ziel musste um so lockender erscheinen, als damals überhaupt noch kaum von einer ungarischen Geschichtsmalerei die Rede sein konnte, und derjenige, der die Aufgabe zuerst auf sich nahm, den Lorbeer des Bahnbrechers beanspruchen durfte. Daneben ist auch die ungarische Geschichte mit ihren Türkenkämpfen reich an ritterlichen Thaten und bewegten Motiven. Ein derartiges Motiv griff Wagner heraus, da er als Erstlingsbild den Heldentod des Titus Dugowich bei der Belagerung von Belgrad malte, und, fast gleichzeitig, die mehr



Alexander v. Wagner. Vor der Csárda.



A. v. Wagner pinx.

Phot. Fr. Hanfstaengl.

Csikós-Rennen in Debreczin





A. v. Wagner pinx. Phot. Fr. Hanfstaengl.

Pferdetrieb auf der Hartobàgyer Puszta





Alexander v. Wagner. Heimkehr vom Markte.

lyrische Erscheinung der Isabella Zápolya. Auch die „Taufe des hl. Stephan“ gehört in diese Reihe, ein Bild, das Wagner im Auftrage der Frau v. Bezerédy für die Kirche zu Hidja schuf. Das bedeutendste unter diesen ungarischen Geschichtsbildern war die figurenreiche, in Budapest befindliche Darstellung jenes berühmten Turniers, das Mathias Corvinus bei Gelegenheit seiner Vermählung gab, wobei er mit eigner Faust einen böhmischen Ritter in den Sand streckte. Andre der genannten Geschichtsbilder wurden al fresco für das bayerische Nationalmuseum gemalt.

So gross und patriotisch diese Aufgaben auch waren: früh genug wandte sich Wagner's künstlerische Einsicht von ihnen ab. Er erkannte, dass die Geschichtsmalerei keinen festen Untergrund hatte, wenn sie aus dem Dämmer der Jahrhunderte bloss hie und da einen rostigen Harnisch, ein zerschartetes Schwert, ein verschlissenes Messgewand oder einen vergoldeten Bischofstab als Wirklichkeit der Erscheinung zu Anhaltspunkten nehmen konnte, und in allem Übrigen, in



Alexander v. Wagner. Wasserfuhrwerk.

Bezug auf die zahllosen Einzelnheiten der Vorgänge, auf die Architektur und die Menschen bloss an die eigene Erfindung gewiesen war. Mochte die letztere noch so lebendig sein: sie war eben doch bloss Erfindung. Und sie war nicht im Stande, die Lücken des geschichtlichen Bildes mit jener Treue und Unmittelbarkeit auszufüllen, die der Künstler von ihr verlangte, sobald er einmal sein Auge an die Natur gewöhnt hatte. Wirklichkeit und Erfindung zu mengen



Alexander v. Wagner. Bei Szolnok.



Alexander v. Wagner. Taligás (Kärrner).

geht an, wenn sie wirklich künstlerisch verschmolzen werden können, so dass sie sich völlig durchdringen, dass die Wirklichkeit von der Erfindung beseelt und diese von jener greifbar und körperlich gemacht wird. Wo aber die Wirklichkeit nur als zufällig aufgefundenes Stückwerk benützt wird, um der Erfindung den Schein der Wahrheit zu leihen: da verspürt nicht bloss derjenige, auf den das Kunstwerk wirken soll, sondern in noch viel höherem Grade der Künstler selber das Unzulängliche dieses Verfahrens, den Mangel an organischer Zusammengehörigkeit von Wirklichkeit und Erfindung.

Zu dieser Ueberzeugung kam Alexander Wagner schon bald, nachdem er die Piloty-Schule verlassen hatte. Es mag ihm nicht leicht geworden sein, auf die grosse Geschichtsmalerei zu verzichten. Aber er that es mit Überzeugung, aus künstlerischem Bewusstsein heraus.

Dasjenige Gebiet, auf welchem Wagner nach diesem den Ersatz für die Stützen und Haltpunkte des Meister-Ateliers fand, waren die Landschaft und das Volk seiner ungarischen



Alexander v. Wagner. Ein Kind.

Heimat. Die Puszta mit ihrem weiten Horizont, mit dem über ihr hangenden heissen Sommerhimmel, mit den breiten ausgefahrenen Wagengeleisen, mit den langstieligen gleich Heuschreckenbeinen aufragenden Brunnenstangen, mit den kalkweissen einstöckigen Gehöften: sie ist eine Welt von einfachen Linien, aber heissen und entschiedenen Farben. Ohne Pferd aber ist die Puszta nicht zu denken und zu malen. Wer in der ungarischen Tiefebene malen will, muss vor Allem das ungarische Pferd kennen und malen, mit und ohne Reiter, im Dreigespann schäumend und in wilder Herde über die Ebene hinjagend.

So setzte sich Wagner denn in die ungarischen Dörfer und rastete nicht, bis er das belebende thierische Element der Puszta vollständig bewältigt hatte: diese Pferde, die fast immer etwas



Alexander v. Wagner. Schmiede in Füssen.

struppig aussehen, aber feurige Augen und höchst temperamentvolle Beine haben und in der innigsten Weise mit ihren Reitern und Fuhrwerken zusammenwachsen. Träg und verschlafen sehen wir sie vor der blendenden weissgetünchten Mauer eines Gehöftes harren, eben so träge wie das dunkle mächtige Schwein, das auch mit zu den charakteristischen Inventarstücken des ungarischen Dorfes gehört. Aber dieser verschlafene Zug verschwindet rasch, wenn die eisensehnigen Thiere die Peitsche des Kutschers hinter sich oder die Schenkel des Reiters an ihren Flanken spüren. Mit gleicher Liebe hat Wagner den Typus des ungarischen Reiters, den Pferdehirten behandelt. Diese dunkelhäutigen und dunkeläugigen Menschen in ihren weissen Wollmänteln und groben Stiefeln sind es ja, die in die ödesten Theile der Steppenlandschaft die menschliche Herrschaft hineintragen. Unbändige Rosse einzufangen, sie zum erstenmale zu zäumen und ihnen

den Sattel aufzulegen und sie unter den menschlichen Willen zu zwingen, ist ein wildes Stück Arbeit, das kühne und schnelle Menschen verlangt. Prächtig malt uns Wagner diese Menschen hin, deren höchster Ehrgeiz es ist, das rascheste Ross zu reiten. Aber nicht das ethnographische, sondern das künstlerische Interesse ist es, das er in erster Linie wecken will. Und das gelingt ihm auch in besonders hohem Grade bei dem grossen Bilde, das die aus der Tränke kommende Rossherde zeigt. Ein kleiner Puszta-Weiher, von dem eben, von ihren berittenen Hirten bewacht und geleitet, eine unabsehbare Herde springender und jagender Pferde nach dem Hintergrunde der Landschaft stürmt. Während die letzten Thiere der Herde noch triefend aus der seichten Pfütze steigen, verschwinden die vordersten schon in den Staubwolken, die am geradlinigen Horizont unter den tausend Hufen aufwirbeln. In reizvollen Gruppen traben und galoppieren sie dahin, farbig und ungestüm; aber ihren vernunftlosen Herdentrieb meistern doch ein paar einfache kühne Menschen, die so fest in ihren Sätteln sitzen, dass sie mit ihren Thieren zusammen gewachsen scheinen.



Alexander v. Wagner. Cypressen der Villa d'Este.

Noch auf einem zweiten grossen Bilde, dem Wettrennen der Csikós, hat Wagner einen ähnlichen Gegenstand behandelt, mit dem gleichen malerischen Geschick. Hier stürmen die Pferde noch rasender daher, weil nicht bloss ihr Naturtrieb, sondern auch menschlicher Ehrgeiz sie antreibt. In prächtigem Gegensatz zu den toll dahersprengenden Pferden der Reiter steht die idyllische und doch in ihrer Einfachheit grosse Landschaft, ein Stückchen Garten mit schlanken Pappeln, das die flache Steppe reizvoll

unterbricht. Dass Wagner das schönste Pferd und den hübschesten Reiter so mühelos siegen lässt, wie es auf dem Bilde den Anschein hat, verzeiht man ihm gerne, wenn es auch in der Wirklichkeit nicht immer so zutreffen mag. Ist auch dieses Bild bewegter als das vorgenannte, schon



Alexander v. Wagner. Skizze nach Tripolo im Palazzo Lubia in Venedig.

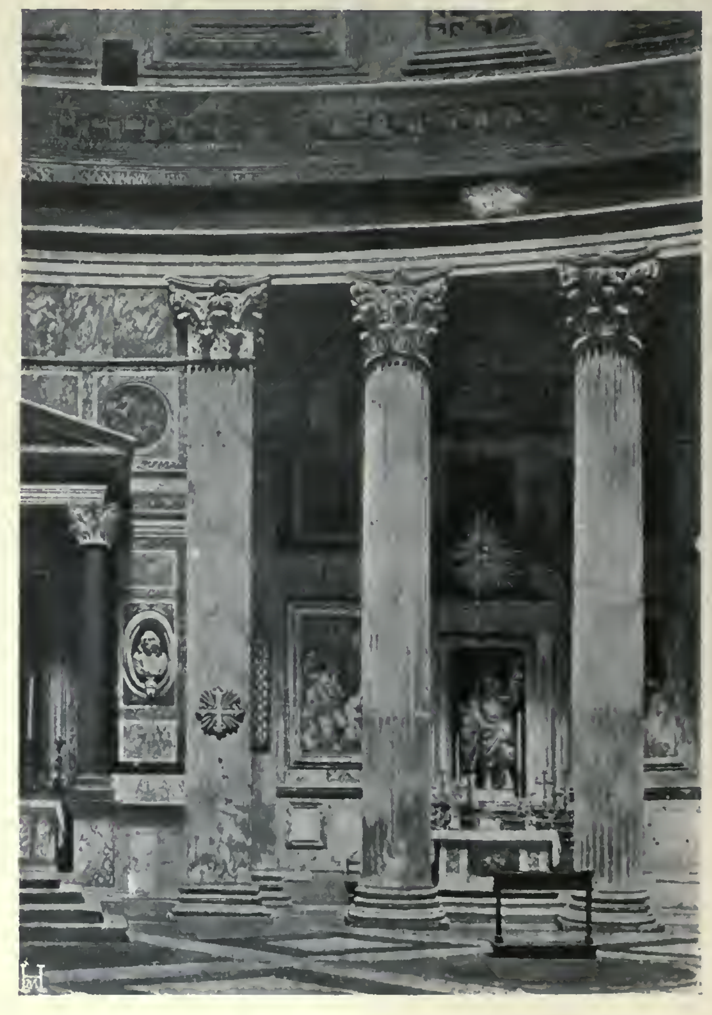
wegen der leidenschaftlichen Erregung in den Figuren und Köpfen der Reiter, so erzeugt doch das erstere eine grössere malerische Wirkung. Die reiterlosen Pferdemassen desselben sind so wunderbar mit der grossen einfachen Steppenlandschaft verwachsen, dass auch derjenige Beschauer, der nie



Alexander v. Wagner. Aus dem Dogenpalaste in Venedig.

seinen Fuss in diese Landschaft gesetzt hat, ihren Eindruck voll und ganz empfindet: den Eindruck eines grenzenlosen Tummelplatzes für ein halbgebändigtes Thierleben. Und die hunderte von Pferdeleibern, die da in allen Gangarten sich bewegen und von denen jeder doch ein Selbständiges ist, wirken bei aller Verschiedenheit der Entfernung, der Farbe und Haltung so durchaus einheitlich, dass der Gedanke an die zwingende Naturmacht des Herdentriebs, die diese hundertköpfige Erscheinung zusammenhält und sie als Einheit in das Gesichtsfeld bannt, nicht einen Augenblick verschwindet.

Je weniger die Natur eines Landes durch Kulturbestrebungen verkünstelt ist, um so intimer sind Thierleben und Menschenleben auf einander angewiesen. Bilden doch die Thiere den nothwendigen Übergang, die Vermittlung zwischen Landschaft und menschlichem Dasein. In einer Landschaft mit so ausgedehnten menschenleeren Strecken, wie es die Puszta ist, bleibt sein Reitthier oder sein Gespann für den Menschen Hauptbedingung des Daseins. Das fühlt man deutlich aus einem andren Bilde Wagner's heraus, das uns einen Wagen mit einem Dreigespann zeigt, den ein junger Bursche durch die Steppe fährt. Der Sturm fegt hinter ihm drein und ein Blitzstrahl



Alexander v. Wagner. Aus dem Pantheon in Rom.

zuckt durch den gewitterschwarzen Himmel, der über der menschenleeren Fläche hängt. Der Vergleich mit einem Schiff auf einsamer See, das vor dem losbrechenden Sturme noch den schützenden Hafen gewinnen will, liegt handgreiflich nahe. Seine malerische Wirkung erhält dieses Bild durch



Alexander v. Wagner. Plakat zum Panorama „Rom“.

die gewitterhafte Beleuchtung, in der das Fuhrwerk und seine aus zartfarbigen Bodenfrüchten bestehende Ladung erscheint, und durch die Überzeugung, dass man es hier — bei aller liebevollen Ausführung der Details — doch mit keiner Photographiemalerei zu thun hat, sondern mit einem

künstlerischen Eindruck, der nur einmal sekundenlang vom Auge des Malers erhascht, festgebannt und dann auf Grund sorgfältigsten Naturstudiums wiedergegeben ward. Hier riecht man keine Atelierluft und sieht kein Atelierlicht; es ist der unverfälschte Hauch der sturmgepeitschten Graswüste, den man verspürt.

Nicht bloss das ungarische Pferd ist ein malerisches Wesen; auch der ungarische Ochse mit seiner hellen Farbe, seinem monumentalen Körperbau und seinem mächtigen Gehörn. Wagner führt uns auf einem seiner Bilder ein Ochsengespann vor einem thurmgleich aufgebauten Heuwagen vor. Hoch droben auf der graugrünen Gräsermasse sitzen der Ochsenknecht und ein paar Bauerndirnen mit Kopftüchern und weissen Hemdärmeln; Erntestimmung liegt sonnig über dem Ganzen. Alles: Wagen, Thiere und Menschen und die vorn am Heubaum hangenden Geräthe, ist mit feinstem malerischen Gefühl zusammengestimmt in dem früchteschweren Sonnenschein der Erntezeit.



Alexander v. Wagner. Moschee in Cordova. (Federzeichnung).



Alexander v. Wagner. Stierkämpfer in Madrid.

Und malerisch wie die Thiere des Steppenlandes ist auch alles Geräth, mit dem dort Menschen und Thiere zu schaffen haben; das Zaumzeug des Pferdes und das Joch des Ochsengespanns, wie auch diese Wagen, die es aushalten müssen, über die unwegsamen Grasbuckel der Puszta oder in den tief ausgefahrenen Furchen schlechter Landstrassen hingerissen zu werden, nicht in dem bedächtigen Tempo, mit welchem sich der deutsche Bauernwagen auf eben so schlechten Strassen wackelnd



A. v. Wagner pinx.

Heimkehr





A. v. Wagner pinx. Phot. Fr. Hanfstaengl.

Spanische Post bei Toledo



fortbewegt, sondern in jener Flucht, wie sie eben nur ein Reitervolk kennt. Das spannt immer um einen Gaul mehr vor den Wagen, als eigentlich nöthig wäre; aber die Kraft dieses Überzähligen wird in Schnelligkeit umgesetzt, und dieser Luxus, den man sich mit den Vierfüsslern erlauben darf, bildet eines der charakteristischen Merkmale des ungarischen Volkslebens. Das gehört aber in die Landschaft hinein, um sie zu beleben. Man muss auf der weiten Steppe schnellfüssige Thiere sehen, weil sonst ihr Eindruck zu leicht ein einförmiger würde. Und das Donautiefland ist und bleibt der eigentliche Herd des ungarischen Lebens, obschon Ungarn auch seine Waldhügel und Berglandschaften hat.



Alexander v. Wagner. Picadores vor dem Kampf.

Malerisch sind aber auch die Bodenfrüchte, die dieses Land hervorbringt und sein Volk ernähren: diese grossen goldgelben Maiskolben, diese riesigen zartgrünen Melonen mit ihrem Netz von Ornamenten; dieses farbige Gewimmel von Zwiebeln und Schoten, das aus den Körben eines ungarischen Fruchtmarktes so einladend hervorquillt. Höchst anmuthig für den Künstlerblick, nicht bloss wegen seiner Farbenpracht, sondern auch wegen des Behagens, das die Erscheinung des Überflusses immer erweckt. Ist doch Ungarn eines jener beneidenswerthen Länder, die von ihrem Überfluss an Nahrungsmitteln anderen Völkern immer mittheilen können. — Als herrschende künstlerische Motive in Wagner's Werken erscheinen: Massen von Licht, die auf Massen von farbenreichen Menschen herabfluthen; und diese Menschenmassen in temperamentvoller Bewegung. Die Ruhe der Dinge sagt dem Künstler nicht zu; er will von seinem Bilde Aktion. Er will, dass die gehäuften Licht- und Farbenmengen, die er vor das Auge des geniessenden Beschauers zaubert, in demselben zugleich ein Rückwärtsschauen und ein Vorwärtsschauen veranlassen; ein Rückwärtsschauen in das Bild, wie es sich einige Sekunden vorher und ein Vorwärtsschauen in dasjenige, wie es sich gleich nachher gestalten müsste. Um dieses Ziel zu erreichen, muss nicht bloss die Bewegung der Objekte eine möglichst naturgemässe sein, sondern auch die Lichter und die Farben müssen auf das Auge den Eindruck der Ruhelosigkeit hervorbringen.

Dass sie das thun, und wie sie es thun, liegt darin begründet, dass der Künstler selber mit seinem Auge beim Erfassen der lebendigen Vorgänge nicht bloss den Moment, sondern die Entwickelung desselben, sein Vor und Nach, im Fluge fasst. Er muss nicht photographisch, sondern kinematographisch sehen.

Dieses Schauen der Bewegung in den Vorgängen hängt aber auch mit den Massenobjekten zusammen. Die Masse ist immer, was man auch über das sie beherrschende Gesetz der Trägheit sagen mag, ruheloser, als das Individuum. Und auch der Eindruck, den jede Masse von Menschen oder Thieren, von eilenden Wolken oder Wellen macht, wird um so mehr ein bewegter, je mehr die Massen



Alexander v. Wagner. Wasser-Träger in Ciudad Real.



Alexander v. Wagner. Ochsenfuhrwerk in Toledo.

sich häufen. Das kommt daher, dass jeder Beschauer einer Masse aus Instinkt und Erfahrung die mannigfachen Impulse kennt, denen die Masse folgt. Der Künstler aber, der Massen darzustellen liebt, weiss, dass die einzelnen Glieder der Masse Gleichartiges und Verschiedenes zugleich sind. Er weiss auch, dass er aus der Masse jene Individuen herausheben darf, welche die Züge ihrer Zugehörigkeit zur Masse an sich tragen und dabei doch ein besonderes Interesse bieten.

Dass Alexander Wagner für die künstlerische Natur der Massenerscheinung ein bevorzugtes Gefühl besitzt, hat er zu wiederholten Malen bewiesen; am glänzendsten aber in seinem Kolossal-Rundgemälde vom antiken Rom. Über diese merkwürdige und bedeutende Leistung müssen wir uns das Nähere bis zum Schlusse dieser



Alexander v. Wagner. Stambul von der Galata-Brücke aus, „Konstantinopel".

Blätter vorbehalten. — Eine zweite Reihe künstlerischer Motive neben denen der ungarischen Tiefebene erhielt Wagner gelegentlich einer malerischen Reise durch Spanien. Die Frucht dieser Reise war einerseits das künstlerische Prachtwerk „Spanien", das, mit vorzüglichen Holzschnitten von Theod. Knesing und einem Texte von Th. Simons, bei Gebr. Paetel in Berlin erschien; anderseits eine Reihe von grösseren und kleineren Staffeleibildern nach spanischen Motiven.

So gross auch die geographische Entfernung zwischen den Karpathen und dem Lande jenseits der Pyrenäen ist, mussten den Künstler doch gewisse ähnliche Züge von Landschaft und Volksthum anregen: die heissen, leidenschaftlichen Farben der Landschaft, die dunklen, temperamentvollen Gesichter der Menschen und das eigenartige Zusammenleben von Menschen und Thieren. Aber eben so deutlich mussten auch die Gegensätze beider Länder dem Künstler in die Augen springen: die vielfach noch zu Tage tretenden unentwickelten Kulturbilder an der unteren Donau und die Zeugen des Verfalls auf der pyrenäischen Halbinsel. In Ungarn die Landschaft auf weite Strecken hin im jungfräulichen Steppenzustande; in Spanien überall abgenutztes weitläufiges Bauwerk aus früheren Jahrhunderten.

In den Zeichnungen, etwa 250 an Zahl, die Wagner für das spanische Prachtwerk geliefert hat, spiegelt sich auf's Treueste Land und Volk von Spanien, aber auch Wagner's künstlerischer Blick und seine Fähigkeit, im Zeitraum von Minuten das Wesentliche festzuhalten und zu gestalten. Es sind flüchtige Augenblicksbilder, wie sie der Reisende sieht, aber farbig und lebensvoll der Erinnerung sich einprägen und aus dieser Erinnerung wieder auferstehen, wenn ein künstlerisch so geschulter Stift, wie derjenige Wagner's, sie festgebannt hat. Der zeigt uns das bunte Leben der Hafendämme; finster und gross dräut uns die Kathedrale von Barcelona entgegen; wir meinen die fremdartigen Laute des malerischen Gesindels in den Strassen der spanischen Städte zu hören, und uns brennt die Sonnengluth an den Felswänden des Klosters Montferrat. Wir spüren den Hauch des Verfalls, der um diese Marmorbrunnen, um diese üppigen Palastportale, durch diese dämmerstillen Säulenhöfe weht.

Für einen Künstler wie Wagner mussten die spanischen Stiergefechte, so hässlich auch dieser grausame Sport, der das Genussleben des heutigen Spaniens wie nichts andres beherrscht, uns erscheint, ein hohes Interesse bieten, sobald er sich überwand, nicht bloss mit dem Auge des feinfühlenden gesitteten Menschen, sondern allein mit dem des Malers zu sehen. Fand er hier doch die leuchtendsten Farben, eine tausendköpfige, leidenschaftlich erregte, wildwogende Volksmasse, ein in rasendem Grimm aufeinanderprallendes Thier- und Menschenleben, das vor dem Hintergrunde der vielfarbigen Zuschauermenge seine Kämpfe ausfocht. Und über der von Blut und Edelsteinen und glühenden Menschenaugen funkelnden Arena der tiefblaue Himmel von Castilien ausgespannt; und all' die Pracht und das Temperament mit seinen tiefblauen Schatten zwischen den blendenden Strassenfronten! Man begreift, dass der Farbenzauber dieser Erscheinungen den Maler befeuern musste, so sehr auch das grausame Schauspiel den Menschen empörte. Und



Alexander v. Wagner. Odaliske.

so hat Wagner den Madrider Stierkämpfen nicht bloss in dem spanischen Prachtwerke eine Reihe von Blättern gewidmet; auch in einigen seiner grössten und bekanntesten Ölbilder sind es die Erscheinungen der Arena, die er uns mit ihrer blutigen Pracht vor Augen führt. Bald die, am Eingang der Arena auf ihren todgeweihten Rossen haltenden Picadores, hinter denen in allen möglichen Stellungen die erregte Volksmenge auf dem Mauerwerke hängt. Oder das Brustbild eines Stierkämpfers mit dem scharfgeschnittenen, hageren Gesichte, das diese Menschen haben und in das Brutalität, kaltherzige Grausamkeit, leidenschaftlicher Ehrgeiz und bigotte Unwissenheit ihre hässlichen und doch nicht uninteressanten Schriftzüge gegraben haben. Der ganze grausame Farbenzauber der Arena aber findet sich zusammengedrängt in einem Bilde, das den unmittelbaren Kampf zwischen Stier und Lanzenreiter vorführt. Mit diesem Bilde ist es dem Künstler gelungen, die Aufregung der tausendköpfigen Zuschauermenge und einen dramatischen Moment der Schlächterei mit den Farben seiner Palette in vollendete Übereinstimmung zu bringen, so dass das künstlerische



A. v. Wagner pinx. Phot. Fr. Hanfstaengl.

Picador





A. v. Wagner pinx. Phot. Fr. Hanfstaengl.

Villa D'Este in Tivoli





Alexander v. Wagner.
Zigeunerin in Granada.



Alexander v. Wagner.
Francisco Lopez, Picador, Madrid.

Interesse an der meisterhaften Erfassung der Erscheinung immer noch unserer Empörung über solche Grausamkeiten das Gleichgewicht hält.

Das wildbewegte Leben der Arena liess übrigens Wagner noch ein paar grössere und figurenreiche Bilder schaffen, deren Stoffe aber dem Treiben der antiken Welt entnommen sind.

Eines derselben schildert einen Stierkampf in altrömischer Arena. Der Stier hat sein Opfer schon gefällt; den jungen blühenden Leib eines Fechters, den er eben noch völlig zu zermalmen sich anschickt, während Reiter und Fusskämpfer von allen Seiten auf das Ungethüm eindringen, um ihm den Todesstoss zu versetzen. — Für dieses Bild gab's freilich keine Natur zu belauschen; sein Gegenstand ist uns fremd, ja unserer gesitteten Empfindung geradezu feindlich und widernatürlich, wie der ganze Sittenverfall des sinkenden kaiserlichen Roms. Die Geschichtsmalerei der Piloty-Schule kommt in diesem Bilde wieder zum Durchbruch; aber auch wer im Allgemeinen mit ihr nicht einverstanden sein mag, muss doch anerkennen, dass es Wagner meisterhaft verstanden hat, die schwüle blutdürstige Atmosphäre des Circus hervorzuzaubern, jene trunkne Grausamkeit, die Menschen und Thiere ergriffen hat, jene riesenhafte Üppigkeit, die zur Befriedigung ihrer Schaulust Kämpfer aus drei Welttheilen zusammenführt, damit sie ihr Leben verhauchen zu Ehren der weissarmigen dunkeläugigen Damen, die droben vom kaiserlichen Balcon in mörderisch rasender Erregung niederschauen. Und über dem Ganzen, wie eine theils vom Sonnenglanz bestrahlte theils schattige Gewitterwolke die furchtbare unbarmherzige



Alexander v. Wagner. Banderillero.



Alexander v. Wagner. An der Barrière.

Zuschauermenge, jener tausendköpfige Pöbel des schon dem Abgrunde sich zuneigenden stolzen Roms!

Noch ein zweites Circusbild ist hier zu nennen: das altrömische Wagenrennen. Auch hier vollzieht sich — unter den aufgeregten Blicken einer wimmelnden Zuschauermenge — ein Kampf. Aber er ist nicht so grausam und darum anmuthiger. Die Viergespanne, die da, von kundigen Händen gelenkt, im tollsten Tempo dahereilen, rasen ja nicht in den Tod, sondern den Ehren des Siegers entgegen; die Rosse, von denen die zweirädrigen Wagen hingerissen werden, brauchen die Peitsche der Wagenlenker kaum, sondern werden vom eignen Ehrgeiz gespornt. Hier ist alles Leben, feurige Bewegung, Hoffnung und fliegende Wünsche — getragen von der Theilnahme der riesigen Menge. Und gerade das, worin der Kern des Bildes liegt, die daher stürmende Pferdeschaar, ist etwas, das der Heimath des Künstlers angehört und daher von ihm am innigsten geschaut werden konnte.



Alexander v. Wagner. Maurische Tänzerin.

Aber noch eine ganz andre Anregung, als die zu diesen Circusbildern, fand Wagner in Spanien. Vom Lärm der Thiergefechte und der volkbelebten Strassen war er in die Galerien geflüchtet und hatte da entzückt die Meisterwerke eines Murillo und Velasquez studiert, die man erst kennen lernt, wenn man spanischen Boden betritt. Und Wagner verstand, was diese Werke ihm sagten: denn er hat sich selbst als ein vorzüglicher Portraitmaler erwiesen. Den prächtigsten Beweis dafür lieferte er durch das in ganzer Figur ausgeführte Bildniss einer Dame in reichem Renaissance-Gewande (des Künstlers Gemahlin), das nicht bloss als Portrait, sondern als Darstellung eines Typus edler Frauenschönheit Bewunderung erregte. Gerade dieses Portrait ist aber noch in anderer Hinsicht charakteristisch, durch die virtuose Behandlung des stofflichen Beiwerks, dieser Sammtrobe, dieser Straussen- und Pfauenfedern, Ketten, Schnüre und Gehänge. Bis auf den danebenstehenden Polstersessel erstreckt sich diese liebevolle Durchführung, die den Bann des Piloty-Ateliers noch deutlich erkennen lässt. Man liest aber aus diesem Portrait auch die ganze Richtung jener Zeit in kunstgewerblicher

Hinsicht heraus; jene Vorliebe der Münchener Gesellschaft für die üppige und solide Pracht der Renaissance, die Jahre lang den aufstrebenden Münchener Geschmack beherrschte, um später wieder den mannigfachsten anderen Strebungen und tastenden Versuchen zu weichen.

Ein Prachtportrait in besonders reicher Gewandung war auch das der Kaiserin Elisabeth im Krönungsornat, 1867 für Budapest gemalt — eine grossartige und dankbare Aufgabe.

Bei andren Portraits hatte Wagner keine äusserliche Veranlassung, sich den Einflüssen der Schule so hinzugeben. So bei seinem Selbstportrait, wie bei dem Bildniss, das einen älteren Herrn (einen hervorragenden deutschen Verleger) darstellt. Hier, wo, wie bei weiblichen Portraits aus der Familie des Künstlers, keinerlei äusserliches Beiwerk zerstreuend wirkt, konnte sich die Meisterschaft Wagners in der Beherrschung und Wiedergabe des menschlichen Gesichtsausdruckes in vollkommenster Weise bethätigen; man wird diese Bildnisse zum Besten rechnen dürfen, das überhaupt auf dem Felde der Portraitmalerei geleistet werden kann; sie sind eben so geistig vertieft, als technisch vollkommen, und geben Zeugniss nicht von dem, was an der Piloty-Schule nebensächlich und anfechtbar, sondern von dem, was an ihr Tüchtiges und Gutes gewesen ist.



Alexander v. Wagner. Aus maurischer Zeit.

Unter den Bildern, welche den Anregungen der spanischen Reise ihre Entstehung verdanken, erscheint als das bedeutendste wohl die „Spanische Post“. Es ist ein Bild, das wir hier besonders hervorheben müssen, weil sich in ihm Wagner's künstlerische Eigenart scharf und glänzend ausspricht.

In heisser staubiger Berglandschaft biegt eine von zehn kräftigen Maulthieren in scharfem Trab gezogene Diligence, die Correa, um eine bergab führende Strassenwindung. Die Situation erlaubte dem Künstler, die erregten Thiere in mannigfachen Stellungen und verschiedener Gangart zu geben, was schon von vornherein dem Bilde reiches Leben verleiht. Hinter den Thieren



Alexander v. Wagner. Forum romanum. Vom Capitolthurm aus.

schwankt der dicht mit Menschen beladene zweistöckige Wagen, dem man es ansieht, wie er hin- und hergerüttelt wird, weil seine Räder abwechselungsweise bald in staubgefüllte Löcher der Strasse versinken, bald über Felsbarren oder Steinhaufen weggerissen werden. Gleichmüthig lenkt der entweder schlafende oder fluchende Oberkutscher, der Mayoral, von hohem Bock aus die beiden Stangenmaulthiere. Aber nur diese; die vorderen Gespanne haben andre Bedienung. Auf dem vordersten Sattelgaule sitzt ein Postillon, der dem ganzen Zuge die Richtung giebt; neben diesem reitet auf reichgeschmücktem Thiere der „Delantero", einer jener Menschen, die sechsunddreissig Stunden hintereinander im Sattel sitzen können und ununterbrochen mit ihrer Peitsche, mit Schreien und Fluchen die zehn Thiere bearbeiten. Neben diesen aber läuft noch der „Zagal", ein halbwüchsiger Bursche, der mit einem Stecken, sowie mit aufgehobenen Strassensteinen das Temperament der Gespanne befeuert. Den Reisenden, die theils in das heisse Interior (den Mittelraum) eingepfercht sind, theils im Coupé oder auf der rückwärtigen „Rotonda", oder aber hoch droben auf dem „Imperial" ihre Plätze gefunden haben, sieht man's an, wie sie unaufhörlich von dem Gedanken bewegt werden, ob wohl die Correa ihr Ziel erreichen oder irgendwo an einer Felsecke, Steinmauer oder in einem Abgrunde zerschellen wird. Und um dies ächte Bild spanischen Strassenlebens zu vervollständigen, liess der Künstler noch ein Bettlerpaar halbnackt und zerlumpt an der Strasse lungern. Im nächsten Augenblick wird es von einer Staubwolke überschüttet sein; vielleicht dass



Alexander v. Wagner. Studie.



A. v. Wagner pinx. Phot. Fr. Hanfstaengl.

Ochsengespann





A. v. Wagner pinx. Phot. Fr. Hanfstaengl.

Heimkehr vom Felde





Alexander v. Wagner. Casa del Carbon, Sevilla.



Alexander v. Wagner. Gefangene Turcos in den Kasematten von Ingolstadt. 1870.

auch eine oder die andere Kupfermünze aus dem Wagen fliegt, die dann von diesen erbarmungswürdigen Halbmenschen ausgegraben werden kann. Und auf dem Ganzen liegt die glühende Sonne von Castilien, und ein graubrauner Dunst brütet am Himmel, über der felsigen Thalwand der Ferne. Landschaft, Thiere und Menschen sind prächtig zusammengestimmt; das ganze Bild funkelt und sprüht von Temperament, als Kulturschilderung wie als Kunstwerk gleich interessant.

Dieselbe brütende Sonne Spaniens liegt auch über einem andren Bilde ausgegossen, das einen, vor einem maurischen Thorbogen haltenden Karrenführer zeigt. Grelle schattenlose Mittagsschwüle weht uns heiss aus diesen Dingen entgegen; stumpf scheint unter ihr der Karrenführer und seine beiden Ochsen geworden zu sein. Und der zweirädrige, mit einem seltsamen Flechtwerk von Stangen und Matten hoch aufgethürmte Karren sieht aus, als wollte er nächstens in dieser Sonnenglut entweder völlig zusammenschrumpfen oder zu einem Haufen verkohlten Stangenwerkes werden, aus dem einzelne Flämmchen aufzucken und eine schwere schwelende Rauchwolke durch den maurischen Bogen qualmt.

Alexander v. Wagner.
Aus den Illustrationen zu Götz von Berlichingen.

Grelles Licht, blendendweisses Mauerwerk, scharfe dunkle Schatten, bunte Menschenmassen, südliche Glut und der schwere Athem einer Riesen-



Alexander v. Wagner. Illustration zu Götz v. Berlichingen.



Alexander v. Wagner. Aus den Illustrationen zu Götz v. Berlichingen.

stadt: das waren die Eindrücke, die der Künstler auf einer späteren Studienreise nach Konstantinopel empfing. Ein grösseres Bild, das eine Brücke in Konstantinopel darstellt, giebt alle diese Eindrücke wieder: die hochragenden Paläste, die Moscheen und Minarets im Hintergrunde; die träge auf den Wassern des Bosporus liegenden Schiffe; das alte Mauerwerk der Brücke und die internationalen Passanten auf ihr mit ihren sonnverbrannten Gesichtern und ihren bunten Gewändern.

Hier ist keinerlei Ereigniss; nur das Alltagsleben der ungeheuren Stadt, der Natur abgelauscht und mit vollendeter Meisterschaft wiedergegeben. Einer von jenen Milliarden heisser Athemzüge der belebten Menschenmasse, die sich immer wiederholen, manchmal zu keuchendem Kampf gesteigert und dann wieder scheinbar erlöschend, aber jeden Morgen von neuem beginnend und jede Nacht wieder entschlummernd.

Ist's auch nur eine Hand voll Personen, die auf diesem Bild erscheint, so fühlt man doch: es sind die Typen von Hunderttausenden, die vor ihnen den gleichen Weg gegangen sind und nach ihnen ihn gehen werden. Es ist eine Sekunde, aus Millionen gleicher Sekunden herausgegriffen



Alexander v. Wagner. Römische Toilette.



Alexander v. Wagner. Costumestudie.



Alexander v. Wagner.
Portrait: Prof. Alexander von Liezen-Mayer.

und mit künstlerischem Griffe festgenagelt. — Zwischen die spanische und die türkische Reise Wagner's fällt eine Fahrt nach Rom, die der Künstler unternahm, um die nöthigen Studien für ein Kolossal-Rundgemälde*) zu machen, welches das alte Rom der Imperatorenzeit in seiner ganzen Riesenpracht zur Darstellung brachte. Wie immer man diese Rundgemälde vom rein künstlerischen Standpunkte aus beurtheilen mag: Alexander Wagners kaiserliches Rom gehört zu den grossartigsten Leistungen auf diesem Gebiete.

Professor Bühlmann von der technischen Hochschule München lieferte die wissenschaftlich-architektonischen Grundlagen zur Reconstruction der Strassen und Bauten des Bildes; Wagner belebte sodann diese Grundlagen zum farbenreichen Riesengemälde und bevölkerte dasselbe mit den Tausenden von Kriegern eines altrömischen Triumphzuges und einer schaulustigen Volksmenge.

Durch die langen, stolzen Strassenzeilen, in die der Beschauer des Bildes aus halber Vogelperspective schaut, liess der Künstler den Erzschritt der gepanzerten Legionen im Gleichmass schallen; auf den Tempeltreppen liess er die ganze Pracht des kaiserlichen Hofes, der Senatoren, der kaiserlichen Beamten mit ihrem tausendköpfigen Schwarm von Leibwächtern und Sklaven erscheinen. Und von allen Treppen und Giebeln, von allen Zinnen und Dächern jauchzt das römische Volk dem Triumphator zu. Über dem Ganzen liegt gross und prachtvoll der Glanz einer Sonne, die kaum genug Strahlen hat, um die Majestät der Weltherrschaft in ihrer tausendfältigen Erscheinung zu überleuchten. Verwirrt und betäubt und dennoch mit Entzücken sucht man in diesen schimmernden Strassen und Plätzen sich zurechtzufinden, wo auf den weltberühmten Hügeln die weissen Kaiserpaläste sich emporbauen.

Und über ihre funkelnden Dächer hin schweift das Auge zu froher Rast nach den ferneren Höhenzügen, deren



Alexander v. Wagner. Costume-Portrait.

*) Ein besonderer Artikel über das Panorama Rom ist im I. Bande dieser Zeitschrift zum Abdrucke gelangt.



A. v. Wagner pinx. Phot. Fr. Hanfstaengl.

Plakat

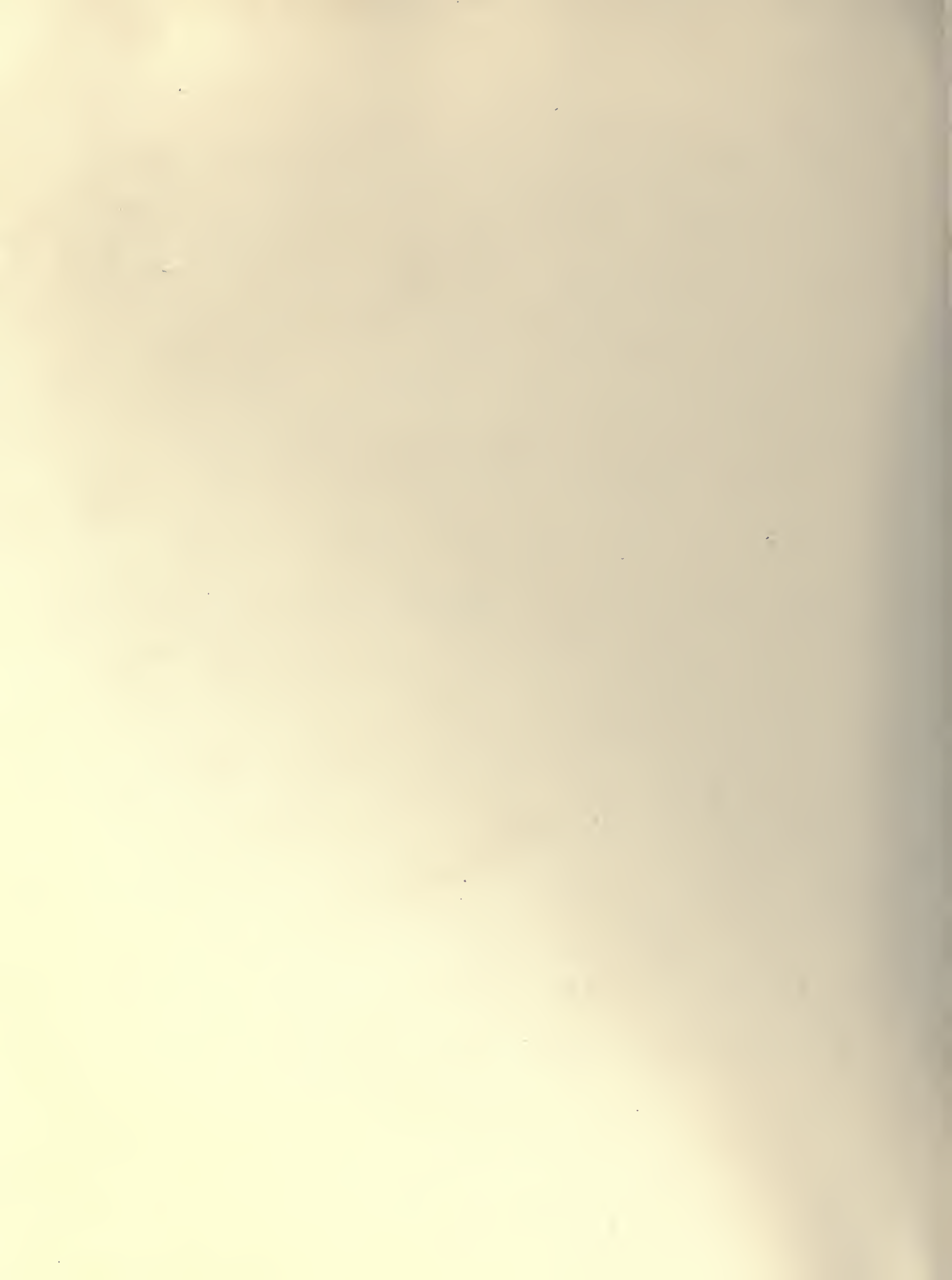
der Kunsthandlung D. Heinemann





A. v. Wagner pinx. Phot. Fr. Hanfstaengl.

Portrait





Alexander v. Wagner. Fortuna.

edle Formen bald in sonnigem Grün, bald blauschattig den östlichen Horizont bilden. Das moderne Rom verblasst zum Gespenste, und die alte Weltbeherrscherin hat den Beschauer vollständig in ihren grossen geschichtlichen Bann genommen.

Alexander Wagner fand in dieser Aufgabe die reichsten Bedingungen zur Entfaltung gerade dessen, was seine künstlerische Eigenart bildet: die Gelegenheit zur Darstellung breiter Lichtfluten, wogender Massen, und aller Farbenpracht der Piloty-Schule, die bei kaum einem künstlerischen Ziele vollere Berechtigung fand, als hier, wo kein individuelles psychisches Leben durch die brillante Wiedergabe des Sächlichen in den Hintergrund gedrückt werden konnte. Und jeder Beschauer des Rundgemäldes muss zugeben, dass die antiquarische wie die malerische Seite des Problems vollständig geglückt ist: die Anordnung der Bauwerke, wie das überreiche Volksleben in den Strassen mit seiner tausendgliedrigen Bewegung; diese Überschau über die Menschenwogen, die im Vordergrunde mit lebensgrossen Gestalten auf uns eindringen, während sie in der Ferne wie Ameisengewimmel entlegene Strassenfronten beleben; diese anmuthige Vertheilung von Licht- und Schattenfeldern, diese wirkungsvollen Gegensätze finstrer Steinmassen und traumhafter Fernblicke.



Alexander v. Wagner. Studie.

Wagner hat die Zeit seines römischen Aufenthaltes mit der gleichen Begeisterung verwerthet, wie die spanische Wanderfahrt.

Auch das moderne Rom blieb seinem Künstlerblicke nicht fremd, wie die Skizzen zu dem Rundgemälde zeigen, und wie jener poetische Garten der Villa d'Este in Tivoli mit seinen Cypressen beweist, der ihm zu einem schönen Landschaftsbilde Anregung gab.

Dasselbe war nur ein neuer Beweis für die Vielseitigkeit des Künstlers, dem einheimische und fremde Natur eben so vertraut geworden ist, wie der Ausdruck des Menschenantlitzes; eben so vertraut, wie die üppige Pracht der nackten Orientalin, wie die vom Zauber vergangner

Jahrhunderte umsponnenen Mauern der Alhambra und des Colosseums und die harmlosen Züge heimischer Thierwelt.

Wagner ist keine revolutionäre Künstlernatur.

Das, was ihm an künstlerischen Anschauungen und Zielen in Jugendjahren einst Piloty's Meisterschule mitgab, hat er nicht abgestreift, sondern das Beste davon mit treuer Pietät in sich bewahrt, aber mit neuer Nahrung versehen und in den Lichtschein der Gegenwart weitergeführt.



Alexander v. Wagner. Portraitstudie.

Ab und zu mögen ihn ja wohl noch Reminiscenzen aus der Zeit der Meisterschule verlockt haben. So etwa in dem Bilde „Aus maurischer Zeit", das uns in einen der Höfe der Alhambra führt zwischen maurische Krieger und maurisches Gesindel. Aber hier ist es kein historischer Moment mehr, den er geben wollte; es ward bloss die Wirklichkeit, wie er sie geschaut hatte, zurückgerückt in ein vergangnes Jahrhundert — eine Vision, die wohl jeden sinnigen Menschen anweht, wenn er jene wunderbaren Hallen durchwandert. Von jener jugendlichen Elastizität aber, die den Künstler kennzeichnete, als er noch Karl Piloty's Meisterlehren lauschte, ist ihm bis heute nichts verloren gegangen. Sein Temperament ist sich gleich geblieben, nur sein Wollen geklärt und sein Können gereift.

* *

*

Es scheint, dass in der Geschichte der bildenden Künste Zeiten, in welchen sich das künstlerische Leben in einer oder der anderen Schule konzentrirt, abwechseln müssen mit solchen Zeiten, in welchen die einzelnen grösseren Talente mehr kometengleich ihre besonderen Wege wandeln, und dann wiederum mit Zeiten, in denen überhaupt Neues und Grosses ganz zu schlummern scheint. Die Dauer solcher sich ablösender Epochen unterliegt keinem Gesetz, keiner Regel. Aber wir dürfen vermuthen, dass die Naturgesetze von der Erhaltung der Kraft, von der Vererbung, Anpassung und Auslese auch im künstlerischen Leben der Menschheit eine gewisse Geltung haben müssen. Nachweisbar werden diese Gesetze hier kaum jemals werden, weil wir es in der Kunst nicht mit jener tausendfältigen Masse von vergleichbaren Individuen zu thun haben wie in der Natur. Aber interessant und höchst anregend wird es stets erscheinen, zu beobachten, wie ein künstlerisches Vermögen von einem Meister auf seine Schüler übergeht, in ihnen sich zum Theile forterhält, zum Theile umgestaltet und verflüchtigt.

Das künstlerische Vermächtnis Piloty's hat, wie erwähnt, unter den Lebenden keinen treueren Pfleger, als Alexander v. Wagner. Alle anderen, die einst Angehörige jener Meisterschule waren, haben von dem, was sie aus ihr ererbten, mehr und mehr abgestreift. Wo aber die Grenzlinie zu ziehen ist zwischen völligem Abstreifen von Erlerntem und dessen gründlichster innerlicher Verarbeitung: das wird wohl kaum zu bestimmen sein. Das kann auch der Einzelne, der es an sich selbst erlebt hat, in späteren Jahren nicht mehr bestimmen. Der Schüler des grössten Meisters wird, wenn er nach einer Reihe von Jahren über die Unterschiede zwischen seinem Schaffen und dem seines Meisters nachdenkt, nicht mehr unterscheiden können, wie vieles von dem in ihm neu Gewordenen er neuen Anregungen zu verdanken hat, die von aussen an ihn herantraten; und wie vieles er jener Um- und Ausgestaltungsfähigkeit zuzuschreiben hat, die seine eigenste Anlage war oder auch in der Schule selber angeregt ward. Das Festhalten von Eindrücken und das Umgestalten derselben: beides sind künstlerische Fähigkeiten. Entbehrt kann keine derselben werden; wie sie sich aber kreuzen und sich ablösen, wie sie sich bald mehr am Allgemeinen, bald am Besonderen, an der Form oder an der Farbe, an der Natur oder an der menschlichen Erscheinung bethätigen: das schafft die unendliche Verschiedenheit der Künstlernaturen, von welchen jede berechtigt ist, sobald sie starkes Wollen und starkes Können vereint.





„Sonne weinest jeden Abend
Dir die schönen Augen roth
Wenn vom Meeresspiegel labend
Dich ereilt der frühe Tod“

PHILIPP OTTO SCHAEFER

VON

ALEXANDER HEILMEYER.

Ohne Anmassung und ohne Geräusch wie die Bildung eines strebenden Geistes sich still entfaltet, und wie die werdende Welt aus seinem Innern leise emporsteigt . . .“, diese Worte, die Friedrich Schlegel einer Betrachtung über Goethes Wilhelm Meister voransetzt, sind nicht weniger zutreffend für Philipp Otto Schaefers Entwickelungsgang. Eine eigene Welt entfaltet sich in seinen Bildern in klaren und deutlichen Umrissen. Raum und Form und das graziöse Spiel der Linien regen uns an und stimmen zur Betrachtung. In landschaftlichem Rahmen bewegen sich Menschen, die das Dasein geniessen und verträumen, — ideale Müssiggänger. Oft auch äussern sich bestimmte Gedanken, feingefühlte poetische Empfindungen in allegorischen Formen. Man kann dabei an Carstens' und Genellis Linienkunst denken, noch mehr aber an jenen heiteren, freien Kunstcharakter, wie ihn Raffael in den Loggien entwickelte, von denen Schaefer offenbar stark angeregt wurde. Seine Kunst steht überhaupt auf den Schultern der Tradition und zeigt in anmuthiger Verbindung individuelle Züge gepaart mit romanischen Formelementen. Es ist eine Kunst, die aus einer bestehenden Kultur emporgeblüht, reife Früchte von eigenem, feinem Geschmacke zeitigt.

Der Lebenslauf dieses Künstlers erscheint von einer besonderen Fügung geleitet, indem er in dem Hause eines deutschen Professors der Kunstgeschichte, als der Sohn Dr. Georg Schaefers, am 28. April 1868 zu Darmstadt geboren und sozusagen mitten hinein in eine Stätte künstlerischer Kultur gesetzt wurde. Diese Umgebung war bestimmend für seine ganze Entwickelung. Von früh an sehen wir den Knaben mit bildlichen Vorstellungen sich umgeben und bereits in frühem

Alter zeigt er die ersten Anfänge zu künstlerischem Gestalten. So schnitt er frei mit der Scheere aus buntem Papier allerhand verschlungenes Rankenwerk und groteske Figuren, die ihren Ursprung in der kindlichen Einbildungskraft hatten und deshalb „Phantasieen“ genannt wurden. Später brachte er es dahin, seine Phantasieen mit dem Bleistift auf dem Papier festzuhalten und soll zum grossen Ergötzen der Geschwister winzige Gestalten in mannigfaltigen, belustigenden Bethätigungen des Lebens dargestellt haben. Auch wurde damals alles, was ihm an Zeitschriften, Büchern oder Kalenderillustrationen in die Hände fiel, kopiert. Hauptsächlich waren es Holzschnitte von Ludwig Richter, die ihn fesselten.



Philipp Otto Schaefer. Titanensturz.

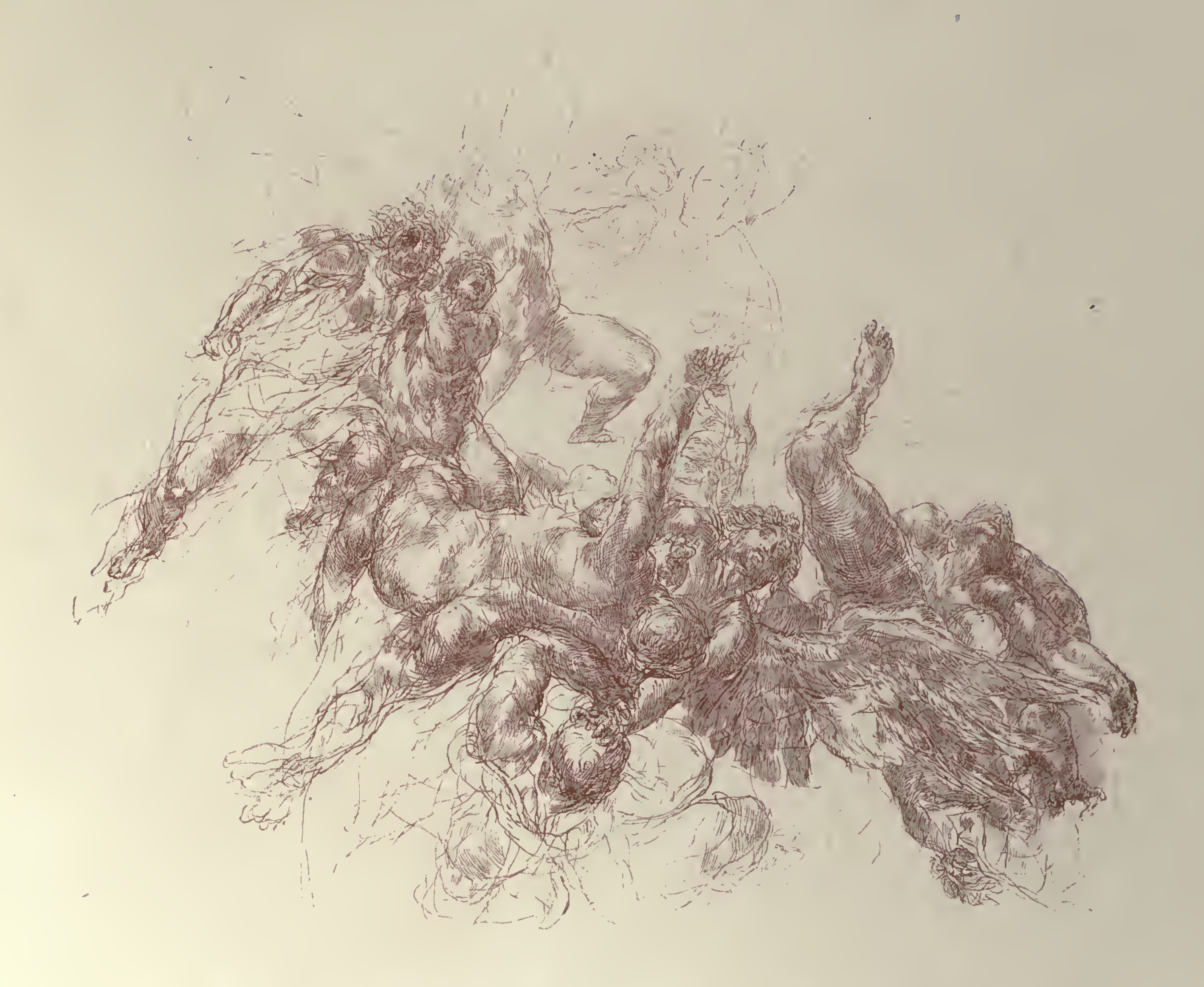
Einstmals hatte der Achtjährige nach Josef Führich eine Zeichnung mit soviel Geschick und Trefflichkeit nachgebildet, dass er damit das Erstaunen des Vaters und einiger kunstgeübter Freunde hervorrief. Der Vater unseres Künstlers, der bisher den zeichnerischen Übungen des kleinen Philipp kein besonderes Interesse zuwandte, liess den Knaben ruhig nach seiner Art gewähren und auch nachdem seine Aufmerksamkeit für das Talent des Sohnes erregt war, soll er seinen Einfluss nie bestimmend, sondern nur in wohlthätigster Weise fördernd geäussert haben, indem er den Knaben anhielt, mit einer gewissen Beständigkeit seinen Neigungen nachzugehen.

Mit neun Jahren trat der kleine Künstler ins Gymnasium ein. Es war ein guter Schüler, der seine Freizeit neben kindlichem Spiel, bei dem er eine besondere Leidenschaft für alles Fliegende, Flatternde und Schwebende an den Tag legte, mit Zeichnen verbrachte. Wie er innerlich mit Gestalten erfüllt und mit dem Ausbauen von Bildern beschäftigt war, bezeugt eine Mittheilung ihm Nahestehender: Als er einst durch Krankheit ans Bett gefesselt war und die Mutter, Überanstrengung fürchtend, ihn bat, den Zeichenstift wegzulegen und sich Ruhe zu gönnen, antwortete er: „Ach Mama, lass mich doch aus dem Bett, meine Kompositionen lassen mir keine Ruhe!“ — Zu Weihnachten 1879 überraschte er seine Eltern mit seiner ersten grösseren Komposition, die einen Christbaum darstellte, der von Engeln geschmückt wird. Damit hatte der Elfjährige in der Darstellung von nackten kindlichen Gestalten, die in die mannigfachsten Beziehungen zum Leben und zu unserer Umgebung treten, sein eigenstes Gebiet entdeckt. Angeregt durch ein

sinniges niederrheinisches Geburtstagssprüchlein: „Ich hörte ein Glöcklein läuten", schuf er ein reizendes Blättchen mit Kindern, die das Glöcklein läuten. Ebenso gab der Besuch des grossväterlichen Hauses mit seinen Weinbergen, Keltern und Kellern die Anregung zu einem figurenreichen Blatte, das die Thätigkeit in der Kelter eingehend schildert. Es ist ein Bild herbstlicher Freuden zum Lob des Weines, dem eigens noch in einer schön ausgeführten Tuschzeichnung — Kinder schmücken ein Weinfass — gehuldigt wird. Alles was für den jungen Künstler in seiner Umgebung Interesse hat, alles, wovon er bestimmte Eindrücke in sich aufnimmt, das gibt er seiner kindlichen Vorstellung gemäss in kindlichen Gestalten wieder. Er wandelt das Gesehene unbewusst in künstlerische Formen um und im Anfange dieser Thätigkeit hatte er als Ausdruck für alle Wesen nur eine Form, die Form kindlicher nackter Gestalten. Eine starke Anregung hiezu mag er wohl durch Bilder seiner Umgebung, wie Lucas Cranachs Madonna, von Engeln umgeben, erhalten und diese auch zu seinen ersten künstlerischen Gebilden zu Hilfe genommen haben. Wie sein aufmerksames Auge und seine lebhafte Einbildungskraft alles in der Aussenwelt Wahrgenommene in kindlicher Weise poetisch gestaltet, äussert sich



in sinnigster Weise in einem Bilderbuch „Schwesterchen und Brüderchen auf Reisen", das er gemeinsam mit seiner Schwester Agnes ausführte, indem er die Zeichnungen und die Schwester die Verse erfand. Es behandelt in zehn Bildern die Erlebnisse eines liliputartigen Geschwisterpaares, das in einem Blätterhaus am Bachesrand ein schönes, sorgenfreies Dasein führt, aber eben deshalb der Langeweile verfällt und Veränderung herbeisehnt. Der Wunsch wird ihnen erfüllt, indem ein Wirbelwind das Blatt, auf dem sie sitzen, durch die Luft hoch über Berg und Thal dahinträgt. Diese Luftfahrt hatte aber doch etwas Beängstigendes, sodass sie sich eine andere Beförderung wünschen.



Der Wind setzt sie an einem Bächlein nieder zwischen Blumen und Blüthen. Ihrem neuen Wunsch nach Veränderung gibt eine Nussschale Erfüllung, die auf dem Bächlein daherschwimmt. Allein ein hartes Schicksal ereilt sie, sie erleiden Schiffbruch und nur einer mitleidigen Welle, die beide auf ihrem Rücken ans Land trägt, verdanken sie ihre Errettung. Nun geht es eine Zeit lang zu Fuss vorwärts, dann auf dem Rücken einer Schnecke. Da dies zu langsam geht und die Schnecke auf die Dauer diese Last nicht tragen kann, wandern sie wieder zu Fuss und erleben in einer Höhle ein Abenteuer, indem sie von einer grossen Maus erschreckt werden. Schliesslich nimmt sich ein freundlicher Schmetterling ihrer an und trägt sie auf seinen Fittichen im schönsten



Phil. Otto Schaefer pinx

Phot. F. Hanfstaengl, München

Die Fesselung des Prometheus





Phil. Otto Schaefer pinx — Phot. F. Hanfstaengl, München

Bacchisches Andante



Sonnenschein durch die Lüfte. Zuletzt lässt er sie an einem stillen Plätzchen am Bachesrand nieder und beide rufen entzückt „Ach wie schön, hier wollen wir bleiben!“ und nun beim genaueren Umschauen merken die Weitgereisten, dass sie wieder daheim im alten Blätterhaus sind.

Das Ganze ist voll kindlicher Einfalt, ein reiches Spiel der Einbildungskraft, sodass es in unmittelbarer Weise wieder zu Kindern spricht. Das mag auch der Verleger Gustav Weise in Stuttgart erwogen und erkannt haben, der das Werkchen ankaufte. Der Ertrag wurde zu einer Kunstreise nach München verwendet und 1882 eine solche nach Wien angetreten, wo damals eine grosse internationale Kunstausstellnng war, in der besonders Makarts Werke auf Schaefer grossen Eindruck machten.



Philipp Otto Schaefer. Aktstudie.

Noch einmal im gleichen Jahre unternahmen die beiden Geschwister die Abfassung eines Bilderbuchs, das den Titel „Rosenelf“ führt und von dem geheimnissvollen Leben und Weben kleiner Blumengeister handelt. Wieder schrieb die Schwester die Verse, die in klangvollen Lauten dahinfliessen und manchmal wie munteres Vogelgezwitscher ertönen. Die Zeichnungen sind in der Form von Arabesken gehalten und es lässt sich die Vermuthung aussprechen, dass sie Nachkommen jener mit der Scheere aus Papier ausgeschnittenen „Phantasieen“ sind. Was man dort noch als willkürliche Äusserungen kindlicher Einbildungskraft auffassen mag, hat in diesen Zeichnungen bestimmte Form und Gestalt angenommen. Der junge Künstler bewegt sich darin mit anmuthiger Freiheit und bringt poetisch zarte Empfindungen fein und zierlich zum Ausdruck.

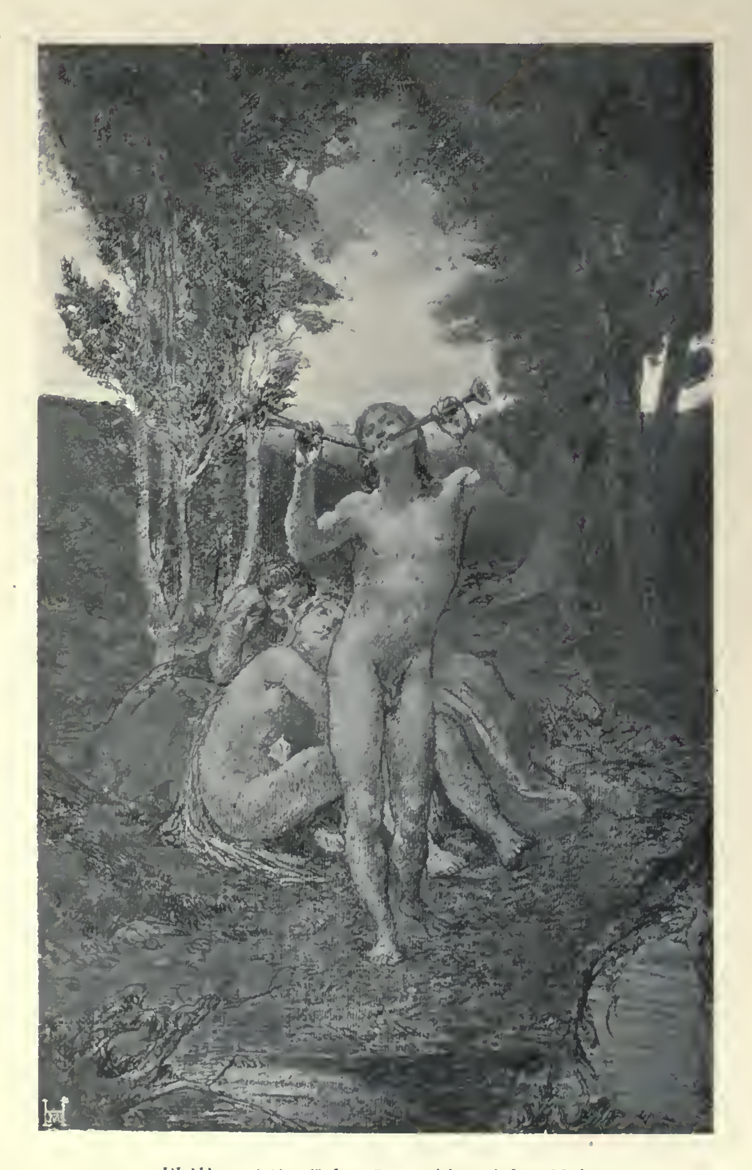
Um diese Zeit beschäftigte sich Philipp Otto Schaefer auch vielfach mit Modelliren, das er in der Werkstätte des Professor König in Darmstadt übte. Er erlangte darin eine grosse Geschicklichkeit, und besonders für das Verständniss der Formengebung für die Entwickelung räumlichen Sinnes und klarer, bestimmter Auffassung der Gegenstände mag diese Thätigkeit förderlich gewesen sein. In mancher seiner damaligen Zeichnungen macht sich besonders eine schöne Anordnung im Aufbau der Gruppen und Massen bemerkbar. Seine zeichnerische Thätigkeit erhielt weitere Ausbildung und Vervollkommnung in der Schule des Hofmalers Kröh. Infolge davon weisen die nebenbei entstandenen Kompositionen schon einen entschiedenen Fortschritt in der Vertheilung von Licht und Schatten auf. — Wie Schaefer in ganz freier, unbefangener Weise seinen eigenen Eingebungen und Vorstellungen folgte, erläutert in gelungenster Weise eine Episode aus jener Zeit, die auch

auf einen besonderen Zug seines späteren Schaffens und seiner ganzen Kunstanschauung wie vorahnend hinweist.

An der Darmstädter Hofbühne wurden damals die Nibelungen in Hebbels Bearbeitung aufgeführt. Besonders der Siegfrieddarsteller, der im Hause des Vaters freundschaftlich verkehrte, machte auf Philipp grossen Eindruck. Der Schauspieler wünschte, von der Hand des jungen Künstlers eine Zeichnung zu erhalten, die ihn als Siegfried darstellte, und Schaefer fertigte sie an. Aber sie gab nicht die Person des Gefeierten wieder, sondern es überwog in der kindlichen Vorstellung das allgemeine Heldenbild Siegfrieds, dass er die Erscheinung des Darstellers ganz darüber vergass. Unbewusst zeigte sich hierin jene Neigung, die in Schaefers Kunst konsequent zum Ausdruck kommt, nämlich immer die Gattung, nie besondere persönliche, sondern immer menschlich allgemeine Züge darzustellen.

Am 28. März 1883 beging die Darmstädter Kunstgenossenschaft die 400jährige Geburtstagsfeier Rafaels. Hiezu war an den jungen Schaefer die ehrende Aufforderung ergangen, die Einladungskarte, zu der sein Vater einen schwungvollen poetischen Festgruss dichtete, mit einer Zeichnung zu schmücken. In dem Poëm zeigt sich das in innigster Liebe zum Schönen beseelte Wesen des Vaters so klar und deutlich, dass wir wenigstens die Anfangsstrophe hieher setzen wollen:

„Der Quell des Schönen, der das All belebt,
Schwillt an zum mächt'gen Strome auf der Erde;
Gelenkt vom Geist, der über Wassern schwebt,
Entsprungen durch den Schöpferruf: Es werde!
So quillt der Born des Wahren, Guten, Schönen,
Ein Quell des Glückes allen Erdensöhnen!



Philipp Otto Schaefer. Abend im Hain.

Die hübsch gezeichnete Karte, die das Bildniss Rafaels zeigt, umgeben von Engeln, die es mit Blumen, Palmen und Lorbeer schmücken, verschaffte unserm Künstler vielen Beifall und manchen Gönner. Einer empfahl ihn einer Dame, die zur Familienchronik ihres verheiratheten Sohnes einige Blätter zeichnen lassen wollte. Es sollte das Fest der Verlobung, der Hochzeit und die Ankunft des ersten Sprösslings verherrlicht werden. Schaefer entwarf hiezu drei Kompositionen und führte sie mit vollendetem Geschick als Tuschzeichnungen aus. Zu all den Sujets und wirklichen Beziehungen erfand er

feine, poetische Motive, und angeregt von jugendlichem, lyrischen Empfinden entströmten der bildenden Hand eine Fülle formvollendeter Gestalten. Wie die köstlichen Zeichen des Vorfrühlings verkünden sie ein blühendes, gestaltungskräftiges Talent.



Philipp Otto Schaefer. Satyra. (Scherzo.)

Nachdem Schaefer Ostern 1883 das Gymnasium verlassen hatte, gab er sich bis zum Herbst in der Schule des Hofmalers Kröh ganz seinen künstlerischen Studien hin. Es entstanden Entwürfe, die ihm meist aus der Kenntniss Homers und Vergils erwuchsen. Besonders hervorragend ist darunter eine mythologische Szene. Meergottheiten und verschiedenartige Thiere bilden sozusagen einen Festzug zu Ehren Neptuns, der in der Mitte auf einem prächtigen Wagen, den Dreizack schwingend, mit schnellfüssigen, ungebändigten Rossen daherfährt. Hier entfaltete Schaefer im freien Empfinden und Nachgestalten eines lebhaft geschilderten, poetischen Vorgangs ein Können, das für einen Fünfzehnjährigen ausserordentlich erscheint.

Solch deutlichen Zeichen eines Talents konnte sich der Vater nicht verschliessen, und so gab er seine Einwilligung, dass der Sohn die künstlerische Laufbahn betrete. Schaefer bezog die Wiener Akademie, da der Vater dort Freunde besass, die von günstigem Einfluss auf die Entwickelung unseres Kunstjüngers sein konnten. Gemeinsam mit der Schwester, die sich gleichfalls in Wien mit Malerei beschäftigte, entstand ihm ein wohlwollender Förderer in dem berühmten Gothiker, Schmidt dessen Umgang er auch im Familienkreis geniessen durfte. Für Schaefer beginnt sich hier in Wien eine neue Welt zu erschliessen. Losgelöst vom Vaterhaus und vom heimischen Boden, der seiner Erkenntniss und seinen künstlerischen Vorstellungen die erste Nahrung gegeben, sieht er sich in eine ganz fremde Welt voll neuer Eindrücke und Ansichten versetzt. Im Anfange empfand der Phantasiebegabte den akademischen, trockenen Unterricht als Fessel, da er bisher in seinen Kompositionen seiner Einbildungskraft freien Lauf lassen konnte. Nach irgend einer Seite musste sich deshalb die



Philipp Otto Schaefer. Arkadische Frühlingsfeier.



Philipp Otto Schaefer. Elegie.

Ueberfülle des Empfindens äussern und wir können an den Naturstudien aus dieser Zeit sehen, wie er sich in der malerischen Wiedergabe der Gegenstände nicht genug thun konnte. Die ursprüngliche Art seiner Zeichnung, die in Aufbau und Ausführung an den Charakter des plastischen Relief gemahnt, tritt zurück; das malerische Problem mit all seinen Reizen und Anregungen gewinnt in seiner Anschauung die Oberhand. Der unmittelbare Verkehr mit der Aussenwelt durch die Sinne, wie er in den früheren bildlichen Darstellungen ausgesprochen liegt, ist unterbrochen. Seine Naturanschauung wird auf einen viel engeren Kreis, den der strikten Nachahmung eines bestimmten Objekts beschränkt und seine bildlichen Vorstellungen werden von Reflexionen und starken Einwirkungen bestimmter, künstlerischer Anschauungen beeinflusst. Eben aus jener Zeit haben sich aber auch Zeichnungen erhalten, in denen manche Motive von einem leichtbeschwingten Genius der Barockzeit eingegeben scheinen. Diese entstanden ausserhalb des akademischen Unterrichtes, da der junge Künstler frei seinen jeweiligen Eingebungen folgen konnte.

Sicher hat ihn auch während dieser Zeit Makart's malerische Auffassung der Dinge stark beeinflusst, die das Stoffliche hervorhebt und zu eigentlicher malerischer Wirkung steigert. Hatte doch sein Gönner die Absicht, Schaefer in Makart's Atelier zu bringen. Durch dessen frühzeitigen Tod wurde der Plan hinfällig. Die künstlerische Richtung der anderen Maler mochte ihm wenig zusagen und er konnte sich nicht entschliessen, bei einem derselben als Schüler einzutreten. So begannen die Wanderjahre.

Bewegt von unklaren Empfindungen und Ideen und dem Drange sich zu äussern, kam er im Herbst 1886 nach Karlsruhe, wo ihn das damals am Kunsthimmel hell leuchtende Gestirn Ferdinand Kellers anzog. Recht bezeichnend für diese Übergangszeit wird eine Komposition „Titanensturz" genannt.



Philipp Otto Schaefer. Wasser und Erde. (Zwickelbild.)

In dieser Zeichnung, in der man einem jungen Abkömmling Rubens gegenüberzustehen glaubt, äussert sich der phantasievolle Künstler in stürmendem, tobendem und jauchzendem



Phil. Otto Schaefer pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Herbstfest





Phil. Otto Schaefer pinx. Phot. F Hanfstaengl, München

Meerfahrt des Nereus



Rhythmus von Form und Linie und lässt sich mit Lust in dem schaurig süssen Widerstreit der Gefühle dahin treiben. In jugendlicher Begeisterung erstand der „Titanensturz“, und jugendliche Kraft flutet und schäumt darin und bewältigt schwierige zeichnerische Darstellungen mit leichter Hand.



Philipp Otto Schaefer. Ernte.

Bereits aber treten auch andere Zeichen auf und es erscheinen in diesem Strudel bewegter und erhöhter Empfindungsthätigkeit Gebilde, die darauf hinweisen, dass sich des Künstlers Empfinden bald zu einheitlichen, eigenen Schöpfungen verdichtet. Dabei macht sich auch das Bestreben bemerkbar, über die malerischen Ausdrucksmittel bessere Herrschaft zu gewinnen und sich in Farbe und Form zu vervollkommnen.

Dieses Bestreben zog Philipp Otto Schaefer im Herbst 1888 nach München zu Löfftz, der damals schon als Lehrer einen grossen Ruf genoss. In dessen Schule hat er sich mit grossem Ernst an die Natur gehalten. Von verständnissvollem Eingehen und liebevollem Studium der malerischen Erscheinung zeugen etliche Aktstudien aus jener Zeit, die einen ausgesprochenen Sinn für zarte Tönung und den organischen Aufbau des Körpers aufweisen. Dasselbe Streben und Suchen nach Vervollkommnung des malerischen Ausdruckes führte ihn noch an eine andere Schule.

Frank Kirchbachs Gemälde erregten damals bei vielen jungen Malern Aufsehen und auch Philipp Otto Schaefer mit Raffael und Georg Schuster Woldan wurden dafür eingenommen, und folgten diesem Maler und seiner Schule nach, als er nach Frankfurt übersiedelte. Dort entstanden Schaefers erste Skizzen zum gefesselten Prometheus. Im Sommer dieses Jahres hielt er sich viel auf den Landsitzen der hessischen Aristokratie auf und war mit Bildnissmalen besonders bei der gräflich v. Erbach'schen Familie beschäftigt. Im Jahre 1891 vollendete er dann sein erstes grosses Bild „Der gefesselte Prometheus“, das in demselben Jahre auf der Jahresausstellung im Glaspalast zu München erschien.

Das Bild stellt im steilen, von Wolkendunst umhüllten Felsgebirge die Fesselung des Prometheus dar. Mächtige, gliederstarke Cyklopen schmieden den Göttergleichen ans harte Gestein. Seine Klagen finden keinen Anklang im Herzen der ungeschlachten Riesen und verhallen in der unendlichen Öde. Über ihn schwebt mit ruhendem Fittich ein Adler und kündigt dem Gefesselten sein weiteres grausiges Geschick. In diesem Bild tritt das malerische



Philipp Otto Schaefer. Morgen.



Philipp Otto Schaefer. Canzone pastorale.

Element, durch Töne und Farben Stimmung zu erzeugen, mehr in den Vordergrund, obwohl auch deutlich genug ein raumgestaltendes Streben und die Neigung zu machtvollen rhythmisch bewegten Formen zum Ausdruck kommt. Dem, der Schaefers Kunst nahe steht, erscheinen darin malerische Einflüsse aus der Studienzeit bei Löfftz und Frank Kirchbach vermengt mit den unserm Künstler eigenen, aber noch nicht abgeklärten malerischen Anschauungen und Empfindungen. Löfftz war es auch, der sein Talent zuerst in seiner Eigenart erkannte und ihm den Rath gab, Italien aufzusuchen, um sich an Adolf Hildebrand und seine Richtung anzuschliessen. So überraschend der Rat damals war, so zeigte er doch ein tiefes Verständniss für Schaefers eigenthümlichen Kunstcharakter, wie er sich später erwies.

Im Herbst des Jahres 1891 trat Philipp Otto Schaefer seine erste Reise nach Italien an. Über den Gotthard ging er nach Mailand und Florenz und nach mehrmonatlichem Aufenthalt nach Rom. Überall strömte ihm eine Fülle von Anregungen zu und er wurde in seinem formalen Streben bestärkt durch die Werke Rafaels, worunter besonders die Fresken der Villa Farnesina grossen Eindruck auf ihn machten; von nun an war er sich seines Zieles bewusster — es lag klarer vor ihm. Steht doch sein ganzer Kunstcharakter mit der italienischen Renaissance in engster Verbindung und geht gleichsam daraus hervor.

Es ist schon oft darauf hingewiesen worden, dass in Italien vor dessen allumfassender Kunst bald jeder den Platz herausfühlt, der ihm in der künstlerischen Welt zukommt. Neuer-

dings hat man das heftig bestritten und dafür eine grosse erzieherische Bedeutung jenen künstlerischen Kulturen zugelegt, die auf irgend einem Landflecken, fern aller Kultur angelegt wurden. Diese Bedeutung mag für einige Erscheinungen zutreffend sein, die gleichsam die Kunst aus sich heraus entwickeln, während Maler wie Schaefer, auf die Tradition gestützt, deren künstlerische Formen übernehmen und nach Art ihrer Anlagen zu erweitern trachten.

Für Schaefer war jedenfalls Italien von ähnlicher Bedeutung wie vordem für Carstens und Genelli. Es verhalf ihm zu gewandterem formalen Ausdruck und läuterte seine künstlerischen Vorstellungen. Den fruchtbaren Einfluss, den die italienische Kunst auf ihn ausübte, kann man in einigen Federzeichnungen wahrnehmen, in denen aus einem Linienspiel Formen sich entwickeln und nackte Menschenleiber in mächtig bewegten Situationen dargestellt sind. Zugleich zeigen sich darin Nachklänge, oder eigentlich Wiederanknüpfungen an jene erste überraschend gelöste Arbeit „Titanensturz". Ein Knäuel von Menschen schwebt, hebt, regt und bewegt sich auch in diesen Skizzen; kopfüber, rücklings, über die Quer, drunter und drüber sieht man zusammengeballte Körper, man vermuthet, sie würden von allerhand Teufeln gepackt, gezerrt, gerissen, geschleift und fortgewirbelt. — Solcher Art waren die Phantasieen, die Schaefer in Rom zu Papier brachte. Ein uneingeweihter Beurtheiler könnte dabei auf die Vermuthung kommen, die Posaunen des



Philipp Otto Schaefer. Parisurtheil.

jüngsten Gerichtes hätten ihm beständig in die Ohren geklungen und Michelangelos Riesenphantasieen ihn in seinen tiefsten Tiefen aufgewühlt. Allein uns erscheint der Vorgang etwas freundlicher; es kommt darin Schaefers ursprünglicher künstlerischer Zug, die Freude am Gestalten von Form und Linien zum Ausdruck. Man erinnere sich an Zeichnungen von Carstens, der auch mit Vorliebe Menschenknäuel zusammenballte und in reizvollen Linienspielen auf- und abwickelte.

In Rom machte auf Schaefer besonders die Campagna mit ihrer Öde und ihrem grossen formalen Charakter, mit den strengen Linienzügen der fernen Gebirge, den nachhaltigsten Eindruck; überhaupt hat er die italienische Landschaft mit ihren besonderen Reizen, wie sie uns Rottmann in seinen Bildern so treffend geschildert, liebgewonnen. Während des italienischen Aufenthaltes entstanden noch einige Zeichnungen in Röthel und Kohle ausgeführt, einer Manier, die als Ausdruck seines persönlichen Empfindens bezeichnend ist. Dieser Vortrag fesselt durch einen eigenthümlich malerischen Reiz, es ist ein geschmackvolles Verbinden malerischer und zeichnerischer Wirkungen.

Als der Künstler heimgekehrt war, versuchte er in ähnlicher Weise mit wenig Farben mehrere dieser Kompositionen auszuführen, was aber misslang. Er hatte die Technik für den Ausdruck seiner Empfindungen noch nicht gefunden. Es ging ihm nicht aus den Fingern, wovon er innerlich ganz erfüllt war. Besonders wollte die Leichtigkeit des Produzirens in Öl sich lange nicht einstellen. Damals als Schaefer einen trüben Winter zu Hause verbrachte, fielen ihm die Gedichte Konrad Ferdinand Meyer's wie eine reife Frucht in die Hände. Achill und Medusa, Dryas und andere waren für seine künstlerische Anschauung wie geschaffen, der prächtige Stoff, das echt künstlerische Naturempfinden, worin das Geschaute zur gebildeten Form wird, der herrliche Rhythmus und Bau der Verse, das alles nahm er als sein Eigen in sich auf.

Auf Vermittlung seiner Wiener Freunde erging im Frühjahr 1892 an unseren Künstler der Auftrag zu einem Porträt des Bischofs Dulansky in Fünfkirchen in Ungarn. Es stellte den Bischof in der Weise jener prächtigen Bildnisse dar, wie sie sich in alten Palästen noch finden, in welchen das Persönliche ganz in monumentalen, repräsentablen Formen aufgeht. Für denselben Bischof malte er später auch noch eine Madonna Hungaria. Die Aufträge eines Domherrn in Fünfkirchen und des Grafen von Schönberg-Erbach führten den Künstler im Sommer 1894 nach Venedig, wo er nach Bellini und nach Palma Vecchio kopirte.

Im Sommer desselben Jahres noch kehrt er krank aus Venedig in die Heimath zurück und nimmt Aufenthalt auf dem Schlosse des Grafen Schöneberg, wo er eine Büste der Gräfin modellirt.

Schon während der Entwickelung des jungen Künstlers in Darmstadt hatte er sich mit Lust und Eifer der Plastik zugewandt und auch den Wunsch ausgesprochen, Plastik und Malerei vereint auszuüben. Bei der Art seiner Veranlagung und seiner Liebe zur Form nimmt es uns nicht Wunder, dass immer wieder von Zeit zu Zeit das plastische Gefühl sich thätig zu äussern beginnt. So sehen wir ihn etwas später in München in ernster Erwägung damit beschäftigt, eine Gruppe „der Kampf“, die dann später zu einem seiner hervorragendsten Bilder umgestaltet wurde, plastisch auszuführen, und wir werden bei Besprechung jenes Bildes dieses Moment als

einen bestimmten Faktor seiner künstlerischen Gestaltung überhaupt hervortreten sehen. Vorderhand aber kamen diese Einflüsse in seinen Bildern nicht zur Geltung, unsicher wankten und wogten in Philipp Otto Schaefer damals noch die mannigfaltigsten malerischen Anschauungen hin und her, und es schien eine Zeit lang, als würde er von seinen früheren Idealen weitab ins romantische Gebiet hineingetrieben. Zunächst äusserte sich dieses Empfinden in einem malerischen Stimmungsbilde „Frühlingsakkorde".

In einer deutschen Landschaft mit Hügelketten am fernen Horizont und blühenden Weiden steht ein Geiger und eine junge Frau mit der Mandoline. Nackte Kindergestalten tanzen in



Philipp Otto Schaefer. Plakat zur ersten Darmstädter Kunstausstellung.

munterem Reigen. Feinsinnige, melancholische Stimmung lagert über der einsamen Ebene, über die dunkle Wolkenschatten huschen und in die die Sonne da und dort bunte Flecken malt. Schaefer scheint in diesem Bilde ganz von der Stimmungsmalerei eingenommen, von der er sich nie mehr loslöste, sondern die er mit der strengen formalen Richtung zu verbinden trachtete. Es entstand um diese Zeit auch „Die Beweinung Christi", ein Bild, in dem Schaefers Art ganz im malerischen Ausdruck aufgeht.

Sein Aufenthalt in Sigmaringen 1896, wo er das Porträt der Fürstin Antonie von Hohenzollern auszuführen hatte, gab Veranlassung, dass sich der Künstler seinem eigentlichsten Gebiet, der dekorativen Raumkunst wieder näherte. Der Fürst plante nämlich eine Ausmalung



Philipp Otto Schaefer. Skizze zu einem Deckenbild.

des Schlosses mit Wand- und Deckenbildern. Der Künstler entwickelte nun in einer Reihe von Entwürfen in Röthel und Kreide eine unerschöpfliche Fülle von Motiven theils freien profanen, theils mythologischen Inhalts. Die Anregung war gegeben und es entquillt dem erschlossenen Quell eine Fluth von künstlerischen Gebilden. Es war ein Moment, das Goethe am besten in des Künstlers Abendlied zum Ausdruck bringt:

„Bedenk ich dann, wie manches Jahr
Sich schon mein Sinn erschliesset,
Wie er, wo dürre Heide war,
Nun Freudenquell geniesset!"

Was uns Schaefer in diesen Entwürfen vor Augen führt, erweckt die Empfindung, als wäre seit den Tagen der Renaissance und des Barock die Tradition der Wandmalerei keinen Augenblick unterbrochen gewesen. Hier auf dem Gebiete der grossen dekorativen Raumkunst hat er all die reichen Erfahrungen seiner Wanderjahre und die vielgestaltigen Beziehungen, die er zum intellektuellen Leben gewonnen, künstlerisch verarbeitet und wiedergegeben. Dabei sehen wir ihn auch wieder mehr an die Vorstellungen seiner Jugend anknüpfen und nur statt



Philipp Otto Schaefer. Dekoratives Relief.

Vorgängen aus der Aussenwelt aus innerlich Erlebtem und Geschautem ein Bild gestalten. Sein strenger formaler Ausdruck, den die Farbe wohlig umschmeichelt, bleibt doch immer aufs Wesentliche, Allgemeine der künstlerischen Gestaltung gerichtet. In edlem, einfachem Stil sind diese Kompositionen gehalten. Sie zeigen ein von Natur aus feines, künstlerisch an den alten Meisterwerken geschultes Talent für die Entwickelung und den Aufbau der Formen im Raume, die bald kräftig hervortauchen, sich zu einem Gebilde zusammenfügen, indem sie sich miteinander verbinden und in einander übergehen, wie in einem musikalischen Gefüge. Am liebsten kehrt Schaefer den animalen Charakter der Lebewesen hervor.

Mit Vorliebe kleidet er seine künstlerischen Empfindungen in das Gewand der antiken Mythen und Fabeln, in dem er sich menschlich frei bewegen kann. Seit er Homer und Vergil kennen gelernt und die Wunder der alten Welt sich ihm in Schriftthum und Kunst immermehr erschlossen, ist sein ganzes Innere davon erfüllt. Sicher hat auf Schaefers Kunstcharakter die philologisch klassische Bildung in sehr künstlerischem Sinne eingewirkt, vielleicht in ähnlicher Weise im individuellen und kleineren Masse, wie sie im grossen Zuge die Renaissance erweckt, durchglüht und begeistert hat. Im Kentaurenkampf, einem grossen, vorzüglichen Bilde, können wir alle diese verschiedenartigen Einflüsse und den Zug seines persönlichen Wesens nachfühlen und erkennen.

Die Szene dieses Kampfes kann aus der persönlichen Auffassung eines alten Mythus entstanden sein und an den Kampf zwischen Lapithen und Kentauren bei der Hochzeit des Peirithoos anknüpfen: Eine dem Peirithoos und ihrer Herrin übelgesinnte Magd verspricht einem begehrlichen und gewaltthätigen Kentauren, während des üppigen Mahles, zu dem Kentauren und Lapithen geladen sind, bei passender Gelegenheit ein Zeichen zum Raube der schönen Braut zu geben.



Philipp Otto Schaefer. Grabrelief. (Entwurf.)



Und ehe es sich jemand versieht, reisst der Kentaur die Braut vom hochzeitlich geschmückten Tisch. Dies ist das Signal zum Kampf. Wüthend stürzen sich Kentauren und Lapithen aufeinander. Die ungetreue Magd wird erschlagen, die geraubte Braut dem Übelthäter abgerungen, die Befreite liegt hilflos den wüthend Kämpfenden zu Füssen .... So nimmt die festlich begangene Hochzeit ein schreckliches und blutiges Ende.

Wem diese Erklärung nicht genügt, kann sich zu dem Bilde eine andere ersinnen. Denn es ist die Art eines jeden Kunstwerks, den Beschauer zu den mannigfaltigsten Betrachtungen anzuregen.

Das Bild entbehrt weder malerischer Akkorde, die das Motiv begleiten, noch deutlich ausgedrückter Momente erregter menschlicher Leidenschaften. Und doch erscheint der seelische Motor der Handlung äusseren Zügen der künstlerischen Gestaltung untergeordnet. Der Aufbau und die Vertheilung der Massen, die sich gegenseitig stützen, in einander greifen und ausgleichen, hat das Übergewicht. Das Bild beruht vor allem auf diesem künstlerischen Organismus und die darin zum Ausdruck gebrachten Empfindungen sind aus diesem Organismus her sich ergebende Folgerungen. Unterstützt und hervorgerufen werden sie durch die lebhaften innigen Klangfarben. Die Farbe tritt hier mitwirkend zur Klärung der räumlichen Disposition auf, gleichsam als diskreter Ausdruck der Empfindungen, die der Moment hervorruft. Sie umgibt diese Szene aufgewühlter Leidenschaft und wüthender Mordlust mit gewitterschwüler, drückender Atmosphäre und bewirkt im Beschauer Mitgefühl und lebhafte Antheilnahme an dem Vorgang; sie zieht ihn auch mächtig an und lockt ihn in das Bild hinein, während die Aktion im Bilde ein viel ruhigeres, die Erwartung spannendes, das Mitgefühl auf den Höhepunkt steigerndes Moment festhält. In diesem glücklichen Verhältniss des Ineinandergreifens der künstlerischen Mittel, der Farbe und des räumlichen Aufbaues, wie des dramatisch gesteigerten Motivs liegt das Geheimniss der anregenden harmonischen Wirkung des Bildes, der man sich nicht leicht wird entziehen können. Hierin tritt der Maler auch in einen scharfen Gegensatz zu vielen modernen Werken, in denen die Farbe alles verrichten muss und die Phantasie des Beschauers, nachdem er die erste Verblüffung überwunden, leer ausgeht, indem sie wohl angeregt wird, aber zu keiner anschaulich deutlichen



Philipp Otto Schaefer. Skizze zum Kampf.

Phil. Otto Schaefer pinx.

Phot F. Hanfstaengl, München

Frühlingsakkorde





Phil. Otto Schaefer pinx — Phot. F. Hanfstaengl, München

Dithyrambus





Vorstellung kommt. Es ergeht einem dabei so wie mit einem Süpplein, das den Gaumen kitzelt, den Hungrigen aber noch hungriger macht, weil keine nahrhaften Bröcklein darin enthalten sind.

Im heurigen Jahre war in der Ausstellung im Glaspalast ein Bild von Schaefer, „Ständchen“ genannt. Hierin erweist sich der Künstler von einer andern Seite als feiner Poët, der im Grünen dem Wohllaut und Rhythmus der Natur nachgeht, dem an stillen Hängen und von Gebüsch umrahmten Waldblössen die Muse begegnet, deren Eingebungen er lauscht. Dann erstehen Bilder wie das „Ständchen“, oder „Damon sass und blies die Flöte“, oder „Abendklänge“ u. s. w., die sind lyrischen Empfindens voll. Neben Bildern, die idyllische Ruhe und Frieden, Schmerzvergessen und Verträumtsein aussprechen, erstehen andere, in denen Bacchantinnen mit erhobenem Thyrsus rasen, und die Cymbel klingt und die Flöte tönt und zum Tanze ladet. Munteres Scherzen und überschäumende Lust, frohes Selbstgenügen und leidenschaftliches Begehren, schwärmerische Weichheit, männliche Kraft und Ruhe und Hang zu poetischen Reflexionen zeigen sich in mannigfaltiger Abwechslung.

Ein köstliches Idyll ist das Bild, auf dem Nereus mit seiner ganzen Sippe auf den Fluten des Meeres einherzieht, ähnlich einer Familie, die an einem schönen Nachmittag einen gemüthlichen Spaziergang unternimmt. Der greise Meergott ist umgeben von seinen Töchtern, den Najaden, die im Spiel der Wellen schaukeln, von Putten, die auf Delphinen daherreiten, von Schwägern, die abseits stehen und mit ernster Miene politisiren.

Es ist etwas von homerischer Einfalt in diesen Darstellungen, die uns solche Mythen menschlich nahe bringen. Äusserlich fallen sie wenig auf, sie sind in zarten, diskreten Farben gehalten, wie ein verblichener, farbenreicher Gobelin. Wie durch einen leichten Schleier blicken wir in eine wundersame, individuell gestaltete Welt, die mit Mythen und Sagen aus dem Völkerfrühling Althellas' verknüpft ist. Seine Geschöpfe bewegen sich inmitten einer heiteren Sinneswelt; leichtbeschwingten Fusses wandeln sie in göttlicher Grazie und Anmuth unter einem gütigen Himmel; sie ergehen sich in süssem Nichtsthun. Aufgeregt von Leidenschaften zeigen sie das



Wüthen natürlicher Kräfte, aber es wohnt ihnen auch die Fähigkeit inne, feine und feinste Regungen des Gemüths zum Ausdruck zu bringen. Sie sind gleichsam ein Bild des wirklichen Lebens, das im Spiegel der Kunst umgestaltet, sich in edle Harmonieen auflöst.

Wenn der Künstler in seinen Darstellungen von einer tiefen poetischen Idee ausgeht, so gibt er sie in rein künstlerischen Formen wieder. Nie gewinnt die Idee in seinen Bildern den unheilvollen Einfluss auf die künstlerische Gestaltung, indem sie diese in einer schematischen Anordnung, die der Ideenwelt, aber nicht der räumlichen zukommt, beherrscht. Diese besondere Fähigkeit, poetische Stoffe mit rein künstlerischen Mitteln darzustellen, lässt unsern Künstler für die Ausführung von Wand- und Deckengemälden vorzüglich geeignet erscheinen, umsomehr als seine malerische Technik so entwickelt ist, dass nach dieser Seite hin unserm modernen Farbengefühl nicht Abbruch geschieht.



Philipp Otto Schaefer. St. Christoph.

Einige Male hat sich auch unserem Künstler die Möglichkeit geboten, sein Talent in der ihm eigenen Weise in Anwendung zn bringen. Das erste Mal, als er die Aussenseite der Aula der technischen Hochschule zu Darmstadt mit zwei allegorischen Figuren „Architektur und Maschinenbau“ schmückte, und ein andermal durch eine so köstliche Veranlassung und Verknüpfung von Umständen, die einen Künstler leicht bewegen, sein Können einzusetzen, um alles zu gutem Schlusse zu führen.

In einem stillen Dorfe der reizenden Thäler Frankens steht am Waldesrand eine kleine, uralte Kapelle. Sie geniesst grossen Ruf bei den Gläubigen wegen ihrer wunderthätigen Quelle, die unfruchtbare Frauen gesegneten Leibes machen soll. An der Aussenseite dieser Kapelle war vordem ein grosser Christoph hingemalt, der aber wegen seiner nackten Beine Anstoss und Ärgerniss bei etlichen frommen Seelen erregte, so dass das Bild zerstört wurde. Das Andenken des grossen Christoph lebte aber im Volke fort. Und als die Kapelle renovirt wurde, kam eine Deputation der angesehensten und gewichtigsten Dorfleute zum Pfarrer wegen Erneuerung des Bildes. Der Pfarrherr war mit dem Vater unseres Künstlers bekannt und ging diesen um Rath an; dadurch kam die Angelegenheit an den Mann, der der Gemeinde Wunsch zu erfüllen im Stande war. Seit letztem Sommer prangt nun wieder in leuchtenden Farben die riesige Gestalt Sankt Christophs in der Höhe von etwa vier Metern zur grossen Freude der Dörfler an der Aussenwand der Kapelle wie ehedem und schreckt nicht mehr die frommen Weiblein mit allzu nackten Beinen.

Seither ist schon wieder manches neue und schöne Gebilde aus des Künstlers unermüdlich schaffender Hand und quellender Phantasie hervorgegangen. Gegenwärtig vollendet er zwei Reliefs für das Battenberger Mausoleum auf Schloss Heiligenberg zum Gedächtniss des Fürsten Alexander von Bulgarien und des Prinzen Heinrich von Battenberg. Letzteres für den Prinzen Heinrich, der in englischen Kriegsdiensten stand und während der Heimkehr auf dem Schiffe starb, stellt eine auf ruhiger Flut leis einherziehende Barke dar. Genien des Lebens und der Unsterblichkeit begleiten sie. Am Ufer kniet eine wehklagende Mutter mit ihrem Kinde. Das erstere zeigt einen aufgebahrten Helden, der Genius des Vaterlandes kniet mit gesenkter Fahne an seiner Bahre. An seinem Haupte trauert ein Mann und eine Frau aus dem Volke. Hierin zeigt sich wieder in schönster Weise, wie Philipp Otto Schaefer sein angeborenes Talent vielseitig äussert. Auch hierin offenbart sich ein Stück alter Tradition, eine in altmeisterlichem Sinne ausgeübte Kunstthätigkeit.



Philipp Otto Schaefer. Kapelle zu Amorsbrunn.

Ein Bild, das er unlängst vollendete, zeigt Apollo unter Hirten, die seinem Gesange lauschen. Der Gott sitzt inmitten einer prächtigen, vornehmen Abendlandschaft. Um ihn lagern die Hörer in aller Empfindung des Lauschens und der Andacht. Ein anderes Bild gibt einen Bacchuszug, dessen Gestalten in feierlichem Rhythmus einherschreiten. Mit feinem poetischen Gefühle sind darein Züge aus dem Leben verwoben. In all diesen Bildern unterscheidet sich der Kunstcharakter dieses Malers von der gegenwärtigen naturalistischen Auffassung dadurch, dass er die realen Erscheinungen des Lebens in künstlerische Formen übersetzt, indem sie hier im gegebenen Raume ganz andere Daseinsbedingungen zu erfüllen haben, als im wirklichen Leben. Denn die Anregung der Sinne geht nicht so sehr vom Gegenstand selbst, als vielmehr von dessen künstlerischer Gestaltung aus, ein Standpunkt, der von den modernen Malern oft verkannt wird, wenn sie Szenen aus dem Leben darstellen. Schaefers Kunst steht darum dem Formideal der Antike und Renaissance näher als der gegenwärtigen Kunst. Gleich diesem strebt er in seinen Bildern in der Darstellung des Nackten, die menschliche Gestalt in ihrem Zusammenhang mit der räumlichen Umgebung in

ruhendem Gleichmaass oder im Spiel der Kräfte darzustellen. Diese künstlerische Empfindung kleidet er gerne in Bilder ein, die Szenen aus einem im künstlerischen Sinne gestaltenden Leben zeigen. Aber mehr als diese gedanklichen Nebenbeziehungen wirkt der Formgehalt auf den Beschauer und regt seine Phantasie an. Sie erfüllen im vollsten Maasse, was die alte Kunst anstrebte, einem Raum Stimmung und Weihe, überhaupt das vornehme Gepräge einer entwickelten Kultur zu geben.





Hans Bohrdt. Bei Cap Horn.

MARINEMALEREI.

Eine Plauderei von HANS BOHRDT.

Die Marinemalerei oder genauer gesagt, die See- und Schiffsmalerei, ist in Deutschland wenn auch keine neue Kunst, so doch ein neues Fach derselben.

Es gab und gibt viele hervorragende Maler, welche ihrer Begeisterung für das Meer und die Schifffahrt in manchen herrlichen, durch künstlerische Kraft ausgezeichneten Werken Ausdruck gaben, ohne jedoch den genauen Kenner des Dargestellten zu befriedigen, da die Künstler dem Element wohl malerisches Empfinden entgegenbrachten, im Übrigen aber jenes nur mit den Augen des naturbegeisterten Laien sahen. So entstanden meist Strand- und Hafenbilder, vom sicheren Standort aus aufgenommen, mit mehr oder weniger Phantasie geschmückt, manche mit Wolken und Seegang, die zu dem dargestellten Wetter nicht passten, mit Schiffen, welche überhaupt nicht schwimmen können und unter missverstandenen Segeln unmögliche Fahrtrichtungen einschlagen.

Bisher waren die Kunstkenner und Freunde zum überwiegenden Theil Laien in maritimen Dingen; es galt, ein wirkliches Kunstwerk vorausgesetzt, Unkenntniss des dargestellten Gegenstandes nicht viel, jetzt jedoch, wo Deutschland in die vorderste Reihe der seefahrenden Völker gerückt ist, mehren sich auch die Kenner der Schifffahrt und des Meeres, welche die in künstlerischer Darstellung begangenen, gegenständlichen Fehler als eine Störung ihres Kunstgenusses empfinden.

Der heutige Marinemaler hat die Aufgabe, das ewige, nimmer ruhende Meer an allen Orten des Erdballes und die herrlichen, von Menschengeist erdachten, von Menschenhand gefügten Bauwerke, welche die Elemente meistern, empfunden mit dem Herzen des naturbegeisterten Dichters, aber gesehen mit den Augen des Seemannes, zu schildern.

Der Marinemaler wird daher selbst eine Art Seemann sein, zum mindesten diesen Beruf nach Möglichkeit zu studiren suchen. Um den Künstler zu verstehen, wird auch der Kunstkenner etwas in die Geheimnisse des Seelebens eingedrungen sein müssen.

Der Seemann hat ein scharfes Auge und ausgebildete Formenkenntniss in seinem Fach. Auf der weiten Fläche des Meeres gewinnt Alles an Bedeutung; die geringsten Abweichungen des Wellenganges, das Erscheinen der verschiedenen Wolkenarten bedingen Gründe, über welche er sich sofort Rechenschaft zu geben hat. Taucht am Horizonte, dem Laien noch unerkennbar, ein



Hans Bohrdt. S. M. Panzerkreuzer Fürst Bismarck in Kiel.

Schiff auf, so weiss er an minimalen Kennzeichen sofort die Gattung zu erkennen. Geniale, geistreiche Verwischungen, die sich in den Kunstwerken so oft finden, in der Natur zu sehen, überlässt er den Kurz- oder Schwachsichtigen. Die Phantasie des Seemannes ist von jeher stark gewesen, steht aber, da er in und mit der Natur lebt, stets auf natürlichem Boden und ist vor allen Dingen kerngesund. Dekadenten findet der Seemann lächerlich, Hysteriker meiden von selbst die Decksplanken, und wenn sie dort aushalten, so gesunden sie an Körper und Geist.

Der Seemann ist etwas Pedant; was er macht, das macht er gründlich. Die Art seines Berufes bedingt Gründlichkeit; selbst dem genialsten Seemanne, und es gibt deren sehr viele, ist Flüchtigkeit bei Ausführung irgend einer Arbeit zuwider.

Die seemännischen Eigenschaften werden sich mehr oder weniger dem Marinemaler mittheilen, beziehungsweise wird er diese in seinen Werken zum Ausdruck bringen. Ich finde daher

fast keinen Kollegen, welcher der sogenannten modernen Bewegung zu folgen gewillt ist und das Malerische nur im farbigen Fleck, eine Stimmung nur im Ton ohne Ansehen des Gegenständlichen sieht.

Mit dem Worte Stimmung wird heutzutage viel Unfug getrieben, wie überhaupt in der Kunst Schlagwörter im Werthe sehr gestiegen sind. Man hält vielfach zu Gunsten der Stimmung das Studium des Gegenständlichen für unnöthig, ja der naive, durch Sachkenntniss nicht getrübte Blick soll der wahrhaft künstlerische sein. Nun, ich behaupte dagegen, dass eine falsche, nichtverstandene Darstellung des Gegenständlichen im Bilde jede noch so schöne Stimmung zu nichte machen kann, wie es ja auch in der Natur beim etwaigen Erscheinen einer Missgeburt der Fall sein wird. Am Strande sind beispielsweise hunderte von Menschen tief ergriffen von einem wunderbar schönen Sonnenuntergang. In andächtigem Schweigen verharrt die Menge angesichts der



Hans Bohrdt. Schwimmdock. Hamburger Hafen.

göttlichen herrlichen Stimmung. Da streicht langsam eine Kuh mit sechs Beinen und einer Art Pferdekopf an den Augen der Beschauer vorbei. Die Folgen kann man sich wohl selbst denken. Ich glaube sicher annehmen zu dürfen, dass kein einziger Zuschauer im Genuss der Stimmung bleiben wird, welcher beim Erscheinen einer Normalkuh nicht unterbrochen worden wäre.

Was von der Kuh gilt, gilt auch von allen Dingen. Der Kenner der Natur wird abgelenkt, und selbst der schönste Farbenfleck kann die mangelhafte Darstellung des Gegenständlichen nicht ausgleichen.

Ein anderes Schlagwort ist „Impressionismus". Es soll damit eine ganz neue Kunst erstanden sein. — Nun, er hat von jeher in der Kunst bestanden, man nannte ihn nur früher bescheiden auf gut deutsch Skizzenmalerei, und ist er in diesem Sinne voll berechtigt. Jeder geschickte Maler muss vor der Natur eine schnelle Skizze des allgemeinen Eindrucks eines Gegenstandes, oder einer

Stimmung entwerfen können. Die Frage ist nur, ob diese Augenblicksarbeit in Gold- oder Phantasierahmen ausgestellt, als vollwerthiges Kunstwerk, welches jeden Beschauer dauernd fesseln muss, angesehen werden soll. Der Vorgang in der Natur gibt auch hier die Antwort. Ein Schiff ist gemeldet. Ich komme aus dunkler Kajüte an Deck. Im ersten Augenblick sehe ich nur eine weiss schimmernde Pyramide, im zweiten erkenne ich den weiss gemalten Klipper, im dritten und den folgenden Augenblicken geniesse ich, prüfenden Auges den schönen Linien und Farben folgend, das malerische Schauspiel. Im Kunstwerk muss sich meiner Meinung nach diese Reihenfolge der Eindrücke wiederholen.

Der Impressionismus begnügt sich mit der Darstellung des ersten Augenblicks. Um diesen



Hans Bohrdt. S. S. Auguste Victoria.

allein zu geniessen, müsste ich in der Natur sofort nach Empfang des ersten Eindrucks wieder unter Deck eilen, von dem Kunstwerk aber entweder viele, viele Meter Abstand nehmen oder, mit verbundenen Augen näher tretend, die Binde nur auf Secunden lüften, um den Eindruck der dargestellten Natur zu behalten.

Der ernste Künstler kann in seinen Werken, welche er für vollendet ausgibt, unmöglich bei der Impression stehen bleiben. Ich will damit keineswegs sagen, dass nur die peinliche Ausführung der Gegenstände im Kunstwerk Geltung hat. Die Natur selbst steckt durch Strahlenbrechung und Luft dem menschlichen Auge in der Erkennung der Gegenstände Grenzen. Dazu kommt, dass das Sehvermögen der einzelnen Individuen sehr verschieden ist, was auch bei der künstlerischen Darstellung von Wichtigkeit sein wird.



Hans Bohrdt pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.

Linienschiff Kaiser Wilhelm II.



Hans Bohrdt pinx

Phot. F. Hanfstaengl, München

Hamburger Seelootse



Bei einem Marinemaler wird man gute scharfe Augen vermuthen können. Er müsste also wissentlich in seinen Werken lügen, wenn er, gründliches Studium vorausgesetzt, das Gegenständliche vernachlässigte. Dass durch Betonen des letzteren das künstlerische Empfinden leiden sollte, ist Unsinn.

Der Marinemaler hat ein weites Feld vor sich. Ihn beschäftigt die Wiedergabe der Natur; Meer und Seeleben regen die gesunde Phantasie mächtig an. — Die Weltgeschichte, welche zugleich die Geschichte der grossen seefahrenden Nationen ist, reizt ihn, Geschehnisse vergangener und gegenwärtiger Zeiten künstlerisch zu empfinden und, trotzdem die Historienmalerei jetzt so verpönt sein soll, in Bildern darzustellen. Et tamen!

Die Marinemalerei hat naturgemäss geblüht und blüht noch heute in den Ländern, welche sich die Herrschaft zur See erstritten haben. In den Niederlanden entfaltete sich dieses Fach der Kunst mit dem Aufschwunge der Seestaaten, in England mit den grossen Thaten der Flotte im achtzehnten Jahrhundert, in Dänemark zur Zeit der Rührigkeit des kleinen Volkes in maritimen Dingen, Mitte des neunzehnten Jahrhunderts. In Deutschland erschien zugleich meteorartig mit der raschen Schöpfung des grossen Kurfürsten, der kurbrandenburgischen Flotte, die Marinemalerei, freilich wie jene holländischen Ursprungs. Die erhaltenen Bilder von Verschuier und Maddersteeg berichten besser als alle Chroniken über die kleine, aber wohlgerüstete Seemacht des weit vorausschauenden Fürsten.

Mit dem grossen Kurfürsten ging auch seine Schöpfung zu Grabe. Selbst die Erinnerungen daran, welche die Kunst festgehalten hatte, schienen die nachfolgenden Generationen zu stören.

Die Bilder wanderten auf den Boden. Erst neuerdings hat der verdienstvolle Direktor der königlichen Kunstsammlungen, Professor Dr. Seidel, eine Reihe von Marinebildern der damaligen Zeit im Schlosse zu Berlin entdeckt und zu Ehren gebracht.

Jahrhunderte sind seit jenem plötzlichen Aufblühen und Verschwinden deutscher Seemacht dahingegangen. Unser Volk versäumte bei dem ewigen kleinlichen Hader seiner Stämme untereinander an der Weltherrschaft, welche nur den seefahrenden Nationen zufiel, Theil zu nehmen. Trotzdem hat von jeher der Deutsche eine grosse Vorliebe für das Meer und die Schifffahrt bezeugt, jedoch lagen dieser Neigung mehr romanhafte Empfindungen zu Grunde, welche im Seeleben nur das Abentheuer und nicht den praktischen Werth für das Volk schätzten. Erst als das kleine Dänemark im Jahre 1848 mit seiner verhältnissmässig geringen Seemacht dem schwerfälligen Nachbarn auf den Leib rückte, und es dem Michel, als er seinen Schaden in Thalern und Silbergroschen ausrechnete, anfing, im Geiste zu dämmern, da flammte es auf in den deutschen Gauen, in Begeisterung für eine deutsche Flotte, freilich mit dem gewohnten



Hans Bohrdt. Kieler Hafen.

romanhaften Verständniss für die Erfordernisse einer Seestreitkraft. Es kam denn auch so, wie jeder Sachkenner vermuthet hatte; die rasch geschaffene, in jeder Beziehung unzulängliche Flotte ging zu Grabe. Die Idee blieb jedoch lebendig. In den Hansastädten hielt der steigende Seeverkehr das Interesse für die Marine von selbst rege. Preussen schuf in stiller emsiger Arbeit eine Flotte, welche als die Grundlage unserer heutigen Seemacht angesehen werden muss. An das Deutsche Reich traten neue Aufgaben heran. Das sich mehr und mehr der Industrie und dem Handel zuwendende Volk konnte sich auf dem knapp bemessenen Raum des Vaterlandes nicht entwickeln. Da war es Kaiser Wilhelm II., welcher dem Volke den Weg zum Meere wies und, damit dieser Weg offen bleibe, Sorge für den Ausbau einer starken Flotte trug.

Litteratur und Kunst stellten sich bewusst oder unbewusst in den Dienst des Vaterlandes und trugen durch ihre Werke das Verständniss für maritime Dinge in das Volk.

Ich erwähne die Entwicklung der deutschen Flotte deshalb, weil thatsächlich die Marinemalerei ziemlich gleichen Schritt mit jener gehalten hat.

Vor zehn bis fünfzehn Jahren gehörte noch Muth dazu, die Marinemalerei auszuüben, jetzt ist sie ein festes, bleibendes Fach der deutschen Kunst geworden, in welchem Berufene und Unberufene ihre Kräfte messen. Im Volke ist die Verständnisslosigkeit sogar einer Art Schwärmerei für die Marine gewichen, und viele Dichter, welchen sonst der Inbegriff des Meeres nur die Seekrankheit war, singen heute täglich von den blauen Wogen und den stolzen Schiffen, wenn auch oftmals in selbst dem Seemanne unverständlichen Ausdrücken, wobei Top, Mast, Flagge oder Kiel meist an der unrichtigen Stelle sitzen und die unglaublichsten Manöver in Versen vor sich gehen.



Hans Bohrdt. S. S. Kaiser Wilhelm der Grosse auf der Werft.

Einerlei! Der Deutsche braucht Schwärmerei und starke Anregungen, um sich für eine Sache zu erwärmen. Die stärkste Anregung zum Verständniss für die Flotte, nämlich unberechenbare Verluste an Gut und Blut, sind ihm bisher gottlob erspart geblieben. Das Verdienst unseres Kaisers, dem deutschen Volke ohne diese Anregung, trotz verständnissloser Gegnerschaft eine starke Flotte geschaffen zu haben, ist unendlich gross und wird im Augenblick der Gefahr auch denen im Geiste aufdämmern, welche heute noch grollend zur Seite stehen.

Wir Kollegen vom Fach aber sehen in dem Monarchen auch den mächtigen Schützer und Förderer der mit dem Aufblühen der deutschen Flotte eng verbundenen Kunst der Marinemalerei.

* * *

Man sagt, mit der Poesie des Seelebens sei es auf immer vorbei. Die Wissenschaft und Technik habe mit rauher Faust die um das blaue Wasser gesponnenen Traumgewebe zerstört und jede dichterische oder künstlerische Phantasie getödtet. Das ist nur scheinbar richtig. Freilich sind die Tritonen, Sirenen und Meergötter vor dem Lichte der Forschung geflohen, sind die Maelströme und Magnetfelsen in ein Nichts zusammengeschrumpft. Doch eine neue Poesie, zu welcher uns Wissenschaft und Technik die Thore weit geöffnet haben, steigt empor und regt den menschlichen Geist angesichts der in ihrer gewaltigen Grösse erkannten Natur zu neuem Schaffen mächtig an.



Hans Bohrdt. Kurbrandenburgs erste Seeschlacht.

Die antike Welt hatte ein Grauen vor dem Meere, bedingt durch den unvollkommenen Schiffsbau und die geringe Kenntniss der Steuermannskunst. Abergläubische Seeleute erzählten die abentheuerlichsten Geschichten von Gefahren und Ungeheuern, welche Schiff und Mannschaft bedrohen. Dichterische Einbildungskraft spann die Fäden weiter und schuf Gebilde, welche das Meer erhaben, zugleich aber umwoben mit dem Schleier des grauenvollen Geheimnisses schilderten. Noch heutzutage tummeln sich Dichter und Künstler auf diesem wild phantastischen Gebiete. Unser Altmeister Arnold Böcklin lebte in dieser antiken Anschauung und hat sie in seinen Werken nicht allein wieder lebendig werden lassen, sondern durch Schöpfungen eigener Phantasie, unter Beigabe eines urwüchsigen, ächt deutschen Humors, das Gebiet erweitert.

Der Marinemaler trägt das Empfinden der Jetztzeit mit hinaus auf das Meer. Wie am ersten Schöpfungstage, so noch heute schwebt der Geist Gottes über den Wassern; wer ihn versteht, wird in der allgewaltigen Natur Anregung zu neuem Schaffen finden.



Hans Bohrdt. S. S. Kaiser Wilhelm der Grosse.

Das vollkommene Schiff unserer Zeit trägt uns hinaus zu allen Meeren. Das Element löst in uns nicht die Empfindung der Furcht und des Grauens, sondern des Lebens und der Freiheit aus, es enthüllt uns eine unendliche Fülle von Wundern, welche das Auge begierig aufsaugt und die Hand versucht wiederzugeben.

Da liegt das blanke Wasser bei Windstille vor uns, leichte Streifen, bald glitzernd vom Sonnenreflex, bald dunkel grau oder blau sich abhebend, deuten auf schwache Brisen, welche über die stille Fläche huschen. Wolken tauchen wie Vorposten eines nachfolgenden Heeres über dem Horizonte auf, die Brisen breiten sich aus, bald stört der aufkommende Wind das Wasser aus seiner Ruhe auf. Die kleinen Wellchen einen sich zu wirklichen Wellen, auf deren Kämmen lustig die weissen Katzenpfoten springen. Neue Wolken in bizarren Formen drängen empor; frischer und frischer wird der Wind, höher und höher die Wogen. Die Dampfer arbeiten schwer im Seegang, die Segler bergen die Bramsegel. Dann huschen schwarze Brisen daher, die ballenden Wolken lösen sich auf in grauen, fliegenden Dunst. Blaugrüne, weissgekrönte, zu Bergen angeschwollene Wellen drängen heran; hier und da überholt eine die andere, schwere Wassermassen prallen aneinander, die Kämme überstürzen sich, und der Sturm fegt die sprühenden weissen Staubmassen auseinander. Die kämpfenden Wogen lassen lange Streifen blanken Wassers, umsäumt von Schaum, zurück, welche ihnen ein eigenthümlich öliges Aussehen verleihen. Über die Dampfer fegen die grünen Seen hinweg, die Segler rasen unter Marssegeln dahin. Die Kraft der Natur wächst. Ein Orkan braust heran, die Wolken haben jede Form verloren und mischen sich mit dem Dunst der zerstiebenden Brechseen. Der Kampf des Menschen gegen das Element hat seinen Höhepunkt erreicht. Vertrauend auf sein festes Bauwerk sieht der Seemann der zornigen Natur gelassen entgegen. Kraft gegen Kraft. Die heutzutage mehr gleichen Kämpfer messen sich in wüthendem Ringen. Den zermalmenden Wogen setzt das Schiff die stählerne Brust entgegen, an der sie ohnmächtig zerschellen. Das



Hans Petersen. Bark im Sturme lenzend.



Hans v. Bartels pinx Phot. F. Hanfstaengl, München

Das Haus auf der Düne



C. Saltzmann pinx

Phot. F. Hanfstaengl, München

Manöverfahrt



Wetter hat ausgetobt, die Wellen rollen regelmässiger heran und glätten sich nach und nach, die Wolken nehmen wieder Form an und lassen das Sonnenlicht durchbrechen; bald lagert wieder Friede über der blanken Fläche.

Wo das Meer brandet, entstehen die wunderbarsten Wellenformen. Die aufrollende See prallt auf den rückläufigen Sog. Das dadurch sich aufbäumende Wasser gewinnt groteske Umrisse, deren Studium hohen Genuss bereitet. Jedes Meer hat eine bestimmte Charakteristik hinsichtlich der Wellenform und der Farbe des Wassers. Jeder Badegast, welcher einmal die Ost- und Nordsee besucht hat, wird den Unterschied erkannt haben. Welch eine Stufenleiter verschiedener Formen und Farben liegt zwischen dem graugelben Wattenmeere und dem schwarzblauen stillen Ocean, wie anders ist das Bild der Hochsee, als das der Binnenmeere.

Wem das gütige Geschick vergönnt hat, das Meer bei Cap Horn zu durchkreuzen, wird den gewaltigen Eindruck der herranrollenden Wasserberge für das Leben behalten. Langsam klimmt das Schiff empor; oben auf dem Kamm blickt man, ähnlich wie im Gebirge auf Bergketten, die sich bis zum 'weiten Horizonte ausdehnen, dann geht es langsam zu Thal. Vorn und hinten thürmen sich die riesigen Wasserwände auf; man glaubt, dass das Schiff sich nie wieder aus der Schlucht erheben wird. Stolz aber hebt sich der Bug, das Spiel beginnt von neuem. Schwerfällig rollt das Fahrzeug und neigt sich tief bis zu einem Winkel von vierzig Graden und mehr nach jeder Seite zu Wasser. Bug und Heck schweben abwechselnd frei in der Luft, dass man den Kiel sehen kann. Eine besonders schwere Woge begräbt das Vorschiff und lässt die grüne See über das Deck schwemmen, doch kraftvoll arbeitet sich das starke Bauwerk frei und schüttelt die feuchte Last ab, um sich für den nächsten Anprall zu rüsten. Das gewaltige Schauspiel stimmt den Menschen zu heiliger Andacht. Das Gefühl des schwachen Erdgeborenen, diese ungeheuren elementaren Gewalten überwunden zu haben, lässt das Herz stolz erzittern. Die Malerei ist wohl ohnmächtig in der Wiedergabe der Erhabenheit dieser Natur. Die Musik besitzt stärkere Mittel. Beim Anhören der Einleitung zu Richard Wagners „Fliegendem Holländer" wird mir die Erinnerung an die gewaltige Tragik des Oceans lebendiger wach, als beim Beschauen eines Gemäldes. Dennoch braucht der bildende Künstler nicht zu verzagen an seiner Aufgabe; wenn es ihm gelingt, auch nur einen Theil jener erhabenen Empfindungen, welche das Meer in ihm erweckt hat, dem Beschauer zu übermitteln, so hat er bleibende Kunstwerke geschaffen.



Hans Petersen. Hochsee-Abend.

* * *

Das Meer ist dasselbe geblieben, wie es vor Aeonen war; aber das Schiff hat im Laufe von wenigen Jahrtausenden bedeutende Wandlungen erfahren. Der einst ungleiche Kampf des Menschenwerks gegen das Element ist zu Gunsten des ersteren entschieden, und wenn auch noch heute die gewaltige Natur in wildem Zorne manches stolze Schiff zermalmt, so beherrscht der Mensch doch siegreich die Meere. Menschlicher Geist und Millionen regsamer Hände schufen die Wunderwerke unserer Zeit. Die Natur muss ihre Kräfte hergeben zum Kampfe gegen sich selbst. Alle Wissenschaften und Handwerke haben an der Vollendung des Schiffbaues Theil oder stehen in Verbindung mit ihm. Selbst die Künste sind herangezogen worden, um dem Reisenden den Aufenthalt auf dem Meere behaglich zu gestalten. Ein Schnelldampfer oder ein Panzerschiff der Jetztzeit zeigt die Kulturhöhe des Volkes, welches ihn erbaut hat.

Die Geschichte des Schiffes ist die des Menschengeschlechtes. In den Formen und Zwecken jenes spiegeln sich die Anschauungen und Kulturzustände der verschiedenen Zeitalter wieder. Der im Urzustande lebende Mensch kam über die Erfindung des ausgehöhlten Baumstammes nicht hinaus.

Die unvollkommenen, fast nur zur Küstenfahrt geeigneten, trotzdem aber mit allem Raffinement in Bau und Ausrüstung hergestellten, mit für die damalige Zeit bedeutenden Kampfmitteln ausgestatteten Ruderschiffe der Griechen und Römer zeigen die auf Sclavenarbeit fussende, trotz der eng gesteckten Grenzen der damaligen Erdkunde nach Weltherrschaft ringende Cultur jener alten Völker.

Im raubthierartig geformten Wikingerschiff sehen wir ein treues Abbild unserer rohen, nach Kampf, Beute und Blut dürstenden Vorfahren. In der plumpen, schwerfälligen Hansakogge kommt so recht das kraftvolle Bürgerthum, aber auch die enge dickköpfige Kirchthurmpolitik jener Zeit zum Ausdruck.

Die Schiffe der Renaissance spiegeln den gewaltigen Aufschwung in Wissenschaft und Kunst jener Zeit wieder. Der von Schönheit trunkene Geist schuf jene mit vergoldeten Bildwerken und bunten Malereien reich geschmückten Prachtfahrzeuge.

Um die Wende des achtzehnten Jahrhunderts tritt uns mit dem stolzen, trotzigen Dreidecker die eiserne Zeit jener schweren Kämpfe, welche die Völker um die Herrschaft über die Meere führten, vor Augen. Zum letzten Male vor Erfindung der Dampfmaschine verwendete der menschliche Geist seine Kraft zur Schaffung eines Segelschiffes von riesigen Dimensionen, welches bei verhältnissmässig grosser Beweglichkeit zugleich gewaltige Kampfmittel besass, dessen Bedienung aber noch durch Menschenhand möglich war. Mit dem Dreidecker schliesst die erste grosse Epoche der Schifffahrt, wie ja auch wohl die Erfindung der Dampfmaschine einen Wendepunkt in der Geschichte des Menschengeschlechts bedeutet. Das hastende, ungeheure Kräfte entwickelnde Schiff der Neuzeit ist ein treues Abbild unserer heutigen Cultur. Es ist die Summe der geistigen und körperlichen Kraft aller Völker. Mit dem Dampfschiffe sind alle räumlichen Schranken unseres Erdballes gefallen und die Fesseln, welche den Menschen an die Scholle schlossen, gelöst.

Die Schiffe gleichen lebenden Wesen, deshalb hat man ihnen von jeher Namen von Personen und Thieren gegeben. Jedes Fahrzeug hat besondere Eigenschaften. Das eine ist wie ein gut

gezogenes Kind, ist willig und gehorsam, das andere geberdet sich als vollkommener Thunichtgut, ist störrig, launisch und richtet nur Unheil an, trotzdem vielleicht beide von demselben Erbauer nach gleichen Rissen geschaffen sind.

Schiffsloos gleicht dem Menschenloos. Welche Hoffnungen knüpfen sich an die Taufe und Indienststellung eines Fahrzeuges. Dann geht es hinaus in den Kampf, jugendfrisch nimmt es den Tanz mit den Wellen auf. Dieses überwindet spielend die Gefahren, jenes bricht schon nach dem ersten Gang zusammen. Mancher stolze Renner jagt hochmüthig am plumpen, bedächtigen Fischerboot vorbei, welches kurz darauf die Woge pflügt, in deren Tiefe der Übermüthige ruht. Einige rennen blind wie menschliche Dickschädel aneinander, einige wirft ein widriges Schicksal an den fernen Strand. Der raschen Jugend folgt das bedächtige Alter. Mit der Schnellfüssigkeit



Hans Petersen. Bewegte See.

ist es vorbei, der Rücken wird krumm, die Verbände lockern sich, schliesslich lohnt die Reparatur nicht mehr; der Tanz auf den blauen Wogen ist zu Ende. Als Hulk fristet es noch ein kümmerliches Dasein, bis es halb verfault abgewrackt wird, und von dem ehemals so stolzen Schiffe nur noch das Namensbrett oder das Gallionbild, ähnlich einem Leichenstein, Kunde gibt.

Ein reiches, herrliches Gebiet der künstlerischen Thätigkeit eröffnet sich dem Marinemaler in der Darstellung des Schiffes und der dramatischen Vorgänge in der Seefahrt aller Zeiten. Vielfach ist die Ansicht vertreten, dass das Fahrzeug unserer Tage wenig Malerisches biete, ja geradezu unschön sei. Ich behaupte aber, dass, wenn man den Geist der heutigen Schifffahrt erfasst hat, wenn im Bilde die gewaltige Kraft der stählernen Kolosse zum Ausdruck kommt, das Malerische eher gewinnt, als leidet.

Ist es denn der Mühe unwerth, einen Schnelldampfer, dessen unendlich feine, edle Linien das Auge entzücken, dessen Propeller von ungeheurer Kraft getrieben das Wasser peitschen, dass alle Tritonen, Nixen und Meeresgötter des Alterthums zermalmt würden, falls sie sich in die gefährliche Nähe wagen sollten, darzustellen? Keine Statue wird den dröhnend daherschreitenden Kriegsgott ähnlich versinnbildlichen, wie es ein aus allen Schloten rauchendes, Berge von Wasser aufwühlendes, die furchtbaren Geschosse, deren Energie die Kräfte ganzer Armeen früherer Zeiten aufwiegt, nach allen Richtungen schleuderndes Panzerschiff unserer Tage im Stande ist. Ein moderner Klipper, dessen vierzig Segel von vier bis fünf Masten getragen werden, welcher in rascher Fahrt, leicht zur Seite geneigt, die Wogen schneidet, weist frauenhafte Schönheit auf. Wer das malerische nur im Farbenfleck sieht, dem bietet die Fischerflotte genügend Stoff, um seine künstlerische Kraft zu versuchen. Der wirkliche Marinemaler aber wird sich, wie der Seemann, an den feinen Linien und Formen berauschen, welche das moderne Schiff dem Auge bietet. Im Übrigen leben wir nun einmal in unserer Zeit und stellen die Gegenstände so dar, wie sie sich uns bieten. Regeln über malerische Schönheiten haben immer etwas komisches an sich. Ich erinnere mich noch heute mit stillem Lächeln eines alten Kunsthändlers in Hamburg, der mir rieth: „Malen Sie keine modernen Schiffe mit doppelten Marssegeln, vor allen Dingen aber keinen Totalschaden; so etwas ist unmalerisch und ärgert unsere Kunstkenner und Freunde."

* * *

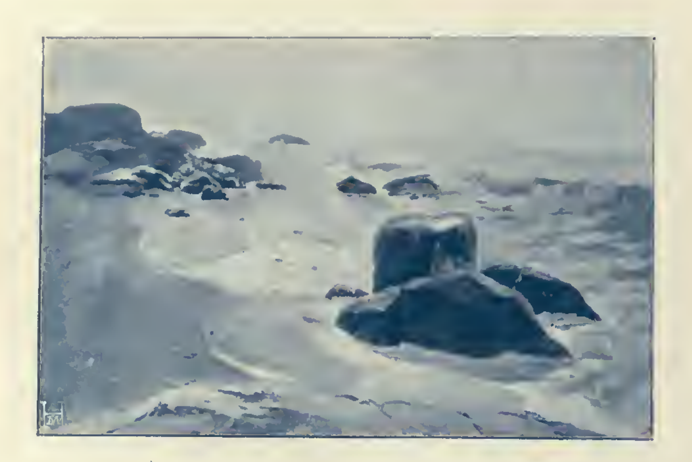
Zu den schönen Schlagworten heutiger Kunstapostel gehört auch der Ausdruck: „Naiv gesehen?" — Naiv, wie ein Kind sollen wir der Natur entgegentreten und gewissermassen stammelnd wahrhafte Kunstwerke der andächtig staunenden Welt bringen. Nun ich behaupte und stehe hoffentlich mit dieser Behauptung nicht allein da, dass nur die genaueste Kenntniss der Natur bei innigster Hingabe an dieselbe den Künstler befähigt, frei und gross zu denken und zu schaffen. Ganz naiv, nur aus der Tiefe des Gemüths zu schöpfen, möchte ich dem Darsteller des Meeres und der Schifffahrt nicht rathen. Das Studium der Marinemalerei ist für den, welcher es ernsthaft mit dem gewählten Fach meint, keineswegs leicht, vor allen Dingen aber ziemlich unbequem. Die Schwierigkeiten, dem darzustellenden Gegenständlichen nahe zu kommen und dasselbe bei seiner Beweglichkeit im Bilde festzuhalten, sind zahllos. Dazu kommt, dass im Vergleich zu anderen Fächern der Kunst nur wenig Vorbilder erreichbar sind. Zur Zeit, als wir Kollegen im engeren Sinne unser Studium anfingen, war es noch schwieriger, sich an Werken der Vergangenheit zu bilden. In den Museen waren gute Marinebilder äusserst selten, ebenso im öffentlichen Kunstleben. Die Werke Melbyes und Loutherbourgs, welche wohl als Klassiker unserer heutigen Marinemalerei zu bezeichnen sind, befanden sich meist in Privatbesitz in Hamburg, oder in den Galerien Londons und waren uns daher unzugänglich. Wir pflügten mit vielfach unvollkommenen Mitteln den jungfräulichen Boden und müssen es späteren Generationen überlassen, alle Knorren, Wurzeln und Steine zu beseitigen, um das Feld herrlich auszubauen.

An Akademieen oder sonstigen Lehrstätten der Kunst war das Fach naturgemäss unbekannt. Die Ausbildung dort, welche das Hauptgewicht auf das Studium des menschlichen Körpers mit besonderer Berücksichtigung der Antike legte, war dem Marinemaler eher hinderlich als fördernd, wenigstens insofern, als er in Folge des langen Studienganges leicht sein Ziel aus den Augen verlor. Unsere Marinemaler sind daher wohl meist Selbstlehrer. Auch die kommenden werden es sein müssen, trotzdem heutzutage schon eine Reihe hervorragender Kollegen in Akademieen ein Lehramt inne haben.



Carl Becker. Auf der Unter-Elbe.

Die Liebe zum Meere, die Sehnsucht, draussen auf den blauen Wogen heimisch zu werden, schafft bei vorhandener Begabung und strenger Selbstzucht den Marinemaler. Es steckt eine Art jugendlichen, abentheuerlustigen Ausreissers in ihm. Meist drängte ihn auch erst die Erkenntniss seiner Begabung davon ab, Seemann zu werden, daher ist auch wohl der Marinemaler von allen Künstlern am engsten mit dem Berufe, dem er seine künstlerische Kraft geweiht hat, verbunden. Umgekehrt stecken im Seemanne, mehr als in jedem anderen Berufe, Neigungen zu künstlerischer Darstellung. Fast jeder Seeofficier und viele Seeleute haben sich mit mehr oder weniger Erfolg in der Kunst



Carl Becker. Portugiesische Küste.

versucht, manche sogar stehen heute in der vordersten Reihe der Marinemaler. Wer als Künstler das Meer und die Schifffahrt studieren will, muss eine gute Gesundheit besitzen, um all den Unbilden des Wetters trotzen zu können. Scharfe Augen, schnelle Hand und gutes Gedächtniss müssen ihn bei der Wiedergabe der ewig beweglichen Gegenstände seiner Darstellungen unterstützen. Hinsichtlich der Schifffahrt wird er sein Augenmerk zugleich auf die Schiffsarchitektur und die seemännische Thätigkeit richten müssen. Mit wenigen Linien ist ein bestimmtes Schiff charakterisirt. Diese müssen jedoch richtig gezeichnet sein, da selbst geringe Fehler die Charakteristik schädigen würden. Die neuerdings so beliebte und bequeme Photographie ist doch nur eine Eselsbrücke, welche leicht dem Künstler verderblich werden kann, wenn er statt seines eigenen Auges den Apparat sehen und studiren lässt und mehr Studien auf der Trockenplatte als im Skizzenbuche heimbringt. Wer Bewegung darstellen will, muss diese fühlen und empfinden. Die individuelle Empfindung schafft bei der Wiedergabe das Kunstwerk, nicht der vergrösserte Abklatsch einer Momentaufnahme durch die Camera.

Freilich machen uns unsere Lieblinge das Studium manchmal recht schwer. Wer zum Beispiel ein vor Anker schwoiendes Fahrzeug malt, wird die Empfindung haben, dass es wohl gemüthlicher ist, selbst die unbändigsten Kinder oder Thiere abzukonterfeien als ein Schiff, welches herumgierend, jeden Augenblick andere Linien dem Beschauer zeigt. Genaue Studien von Schiffen wird man wohl nur auf Werften oder in Häfen machen können, und da diese mehr für den Verkehr von Handelsleuten, Seemännern und Arbeitern als für die Herren Maler geschaffen sind, wird man sich die Annehmlichkeiten denken können, welche den fleissigen Kunstjünger dort erwarten. Bei der Kriegsmarine kommt noch als erschwerender Faktor der Schleier des Geheimnisses dazu, welcher den Bau und die Ausrüstung der Kriegsschiffe heutzutage umgibt. Ich erinnere mich noch mit Vergnügen der Zeit, wo ich nach langen Bemühungen in Wilhelmshaven endlich die Erlaubniss erhalten hatte, das alte Panzerschiff Preussen zu skizziren, wobei mir zwei Berliner Schutzleute während der ganzen künstlerischen Malzeit treu zur Seite standen und mich dabei misstrauisch auf Verrath des Vaterlandes abschätzten.

Beim Studium in den Werften beschleicht Dich, edler Kunstjünger, oft stiller Neid, wenn Du der Kollegen anderer Fächer gedenkst, denen eine geduldigere Natur in Gestalt von Personen oder Gegenständen im behaglichen Atelier zugänglich ist. Du hast die Erlaubniss erhalten, ein bestimmtes Kriegsschiff zu studiren und wandelst, bewaffnet mit dem Malkasten, durch die verschiedenen Wachtposten, welche die Thore zu Deinem nunmehrigen Freilichtatelier hüten. Bösen Blickes mustern Dich die Häscher, doch der höheren Orts ausgestellte Erlaubnissschein macht sie in Ehrfurcht erbleichen. Stolz und siegesgewiss schreitest Du durch die Bassins. Natürlich gehst Du erst ein halbes Dutzendmal fehl; wo Du eine Brücke vermuthest, ist keine vorhanden, oder dieselbe



Carl Becker. Englische Küste.

gerade aufgezogen. Nach einer halben oder dreiviertel Stunden stehst Du endlich vor dem Gegenstand Deiner Träume. Da liegt das stolze Schiff vor Deinen Augen — hm — neben ihm liegt aber auch eins, welches es wenigstens zur Hälfte deckt, oder es liegen riesige plumpe Leichter längsseits, welche die schönen Linien bös schneiden, oder es wird gerade gemalt und vergoldet und die Bordwände sind mit Gerüsten und Leinwandlappen verhängt. Du wolltest Dich nun zwar eigentlich am Schwunge schöner Kurven begeistern, aber da es nun einmal nicht anders geht und die unwillkommene Umgebung des Schiffes recht malerisch aussieht, so suchst Du Dir nach längerem Prüfen der verschiedenen Standpunkte einen Ort, von dem aus sich Deiner Meinung nach das Bild am besten macht und arbeitest mit Gottvertrauen darauf los. In Deinem blinden Eifer hast Du nicht bemerkt, dass Du auf einem Schienenstrang Dich niedergelassen hast. Nach einer knappen halben Stunde werden einige Waggons herangeschoben. Auf den Zuruf der Wagenschieber hast Du gerade noch Zeit, Dich mit Deinen Malutensilien auf neutrales Gebiet zu retten, wobei freilich einige Tuben von den plumpen Rädern zerquetscht werden, namentlich die mit dem schönen Schornsteingelb, von dem Du nur noch einige mit Wagenschmiere gemischte Reste bergen kannst. Du musst jetzt also Deinen Standort ändern und findest dicht am Rande des Bollwerks einen sicheren Fleck, von welchem aus Du die Arbeit, wenngleich etwas missmuthig, wieder aufnimmst. Du musst mit der Skizze ziemlich wieder von vorn anfangen, da sich das Schiff von dem nunmehrigen Standort aus ganz anders darbietet. Nach einer weiteren halben Stunde hellen sich Deine finsteren Mienen auf, die Sache wird und macht sich auch, von der neuen Seite gesehen, nicht übel. Da kraucht es heran, düster wie das schwarze Verhängniss. Ein höhnisch fauchender Schlepper bringt einen riesigen Kohlenhulk heran, der selbstredend gerade an der Stelle, wo Du sitzt, festgemacht wird, um auf dem soeben durch die Kunst geweihten Fleck fünfhundert Tonnen schmieriger Kohle zu löschen. Gebete wenden Dein Schicksal nicht ab, einige Kernflüche mildern zwar das vulkanische Feuer der Wuth in Deinem Busen, können aber an der Thatsache, dass Du wie Ahasver weiter wandern musst, nichts ändern. Langsam tobt sich der Sturm in Deinem Innern aus. Du hältst Kriegsrath mit Dir selbst und kommst zu dem ächt männlichen Entschluss, noch einmal dem Geschick zu trotzen. Mit dem Auge des Indianers erspähst Du einen Platz an der Maschinenhalle, wo keine Wagen, keine Kohlenhulks, und auch nach menschlicher Berechnung keine anderen Gegenstände Dir den Ausblick auf Dein Modell hindern können. Allerdings siehst Du von dem Schiffe auch nicht mehr viel, dazu streicht der aufkommende

Wind recht unangenehm als bösartige Zugluft an der Wand entlang, stülpt Dir das Malbrett hin und wieder um und zaubert vor Dein geistiges Auge das angenehme Bild einer stundenlangen Schwitzkur. Doch Du bist stolz entschlossen, den Kampf mit den finsteren Mächten aufzunehmen. Nochmals zeigt Deine Skizze neue Züge. Nun aber fängt es in der Halle hinter Dir an zu zischen, sprühen, brausen, toben, hämmern und donnern, als ob alle Dämonen der Erde losgelassen sind. Du hast Dir gerade eine Stelle des geeinten Deutschland ausgesucht, wo der Märker Eisen reckt, wo Titanen gefesselte Naturkräfte lösen. Da Du nun eigentlich nicht gerade Titanen, sondern ein Schiff als Stilleben studiren wolltest, so empören sich Deine Nerven und Du geräthst in eine sogenannte Stimmung, welche in Dir den Wunsch rege macht, einige Centner Dynamit unter der Maschinenhalle explodiren zu lassen. Verbessert wird diese Stimmung nicht



Carl Becker. Nordsee-Strand.

gerade, als einige Dutzend Arbeiter aus der Halle stürzen und Dir mächtige, noch warme, rauchende Stahlplatten nicht zu Deiner Abkühlung dicht vor die Füsse legen, ein Vorgang, mehr interessant für den Kinematographen, als für den nach Ruhe lechzenden Maler. Jetzt eint sich auch der Himmel mit den finsteren Mächten zu Deinem Verderben. Es fängt leise an zu drippeln und geht dann crescendo zum Strippenregen über. Im Hintergrunde, im Nebel verschwindend, Dein Modell, zu Deinen Füssen das wärmende rauchende Metall, hinter Dir das titanenhafte Geräusch, über und unter Dir ein, von Dir freilich in anderer Form so hochgeschätztes Element, „das Wasser“, steigen Dir Empfindungen auf, wie sie der Selbstmörder fünf Minuten vor Einnahme des Strychnins im Busen hegt. Nur der schaurige Gedanke, in der „Woche“ als „Berufsleiche“ verherrlicht zu werden, hält Dich vom Äussersten ab. Geknickt schleichst Du von hinnen; Dir winkt heute nicht



Carl Becker pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Die Fangleine





Hans Petersen pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.

Unter Leesegel





Hans v. Bartels. Studie zu einem Muschelfischer.

das Lorbeerreis, sondern der Fliederthee. Am anderen Tage lächelt der Himmel. Das Schiff befindet sich nicht mehr in der Werft, sondern liegt im Strome vor Anker. Du nimmst ein Boot und machst es polizeiwidriger Weise an einer Boje fest. Nach geraumer Zeit bist Du fertig zur künstlerischen That. Aber entsetzlich, Schiff und Boot haben, gedrückt durch die Strömung, gewissermassen die Drehkrankheit, jede Minute ändert sich die Lage Deines Modells; Du verdankst es nur Deinem geschulten Blick und Deiner schnellen Hand, wenn Du dieselbe Stellung, welche das Schiff in gewissen Zeiträumen wieder einnimmt, im Bilde festhalten kannst. Trotz des stillen Wassers wiegt das Boot leise und stört dadurch die Sicherheit der Pinselführung. In der Ferne ist ein Torpedoboot oder ein grosser Schleppdampfer vorübergegangen, dessen Du, vertieft in Deine Arbeit, nicht geachtet hast. Plötzlich fängt Dein Boot an zu turnen, gerade in dem Augenblicke, als Du ein pikantes Licht aufsetzen wolltest. Letzteres wird daher zu einem Wischer von mehreren Centimetern Länge und Breite.

Über den Ärger hilft Dir nur der Gedanke hinweg, dass Du froh sein kannst, nicht mit dem gesammten Malapparat von der Bank gerutscht zu sein.

Diese wenigen Beispiele mögen dem Leser die Schwierigkeiten zeigen, welche sich dem gewissenhaft Studierenden schon bei der Aufnahme eines Schiffes in der Ruhe bieten. Ein in Bewegung befindliches Fahrzeug richtig zu skizziren, gelingt nur dem, welcher grosse Übung im Zeichnen nach der Natur und genaueste Kenntniss der Schiffsarchitektur besitzt. Auch beim Studium des Meeres gibt es Augenblicke, in welchen dem Kunstjünger das Weinen näher sein wird, wie das Lachen. Die Seekrankheit erwähne ich gar nicht, sie ist — Privatsache —, die Erwerbung der sogenannten Seebeine, ohne welche eine erspriessliche Thätigkeit auf einem Schiff fast unmöglich ist, macht schon Schwierigkeiten. Dazu



Hans v. Bartels. Fischer im Oelrock. (Studie.)



Hans v. Bartels. Katwyker Häringsfischer in der Brandung. Studie.

kommt, dass es bei Seegang wenig wassersichere Plätze gibt, an denen der Studierende mit Ruhe arbeiten kann. Auf Segelschiffen werden diese sich fast nur im Hintertheil, auf Dampfern hinter dem Schornstein oder auf der Brücke, bei schwerem Wetter vielleicht auch im Navigationshäuschen, falls der Herr Kapitän der Kunst gewogen ist und dem Maler erlaubt, dort zu arbeiten, sich befinden. Aber auch an diesen Plätzen erreicht denselben das Wasser, welches besonders starke Seen an Bord schleudern, zum wenigsten befindet er sich in dem feinen Sprühregen, als welchen der Wind die überstürzenden Wellenkämme auflöst. Das Malen mit Wasserfarben ist daher auf einem im Seegange arbeitenden Schiffe recht schwierig, und es gehört Geduld dazu, nicht gänzlich an der Möglichkeit des Studiums nach der Natur zu verzweifeln. Die Ölfarbe ist für diesen Zweck praktischer, nur muss der Skizzirapparat derart construirt sein, dass er dem Maler ermöglicht, trotz Wind und Wasser in Ruhe zu studieren. Eine Palette in der Hand zu halten, ist fast ausgeschlossen, da der Wind derart gegen diese Holztafel drückt, dass die Finger der linken Hand, welche krampfhaft den Rand umklammern, bald absterben müssen. In unbewachten Augenblicken schleudert auch die muntere Brise dem Maler die Palette gegen die Männerbrust, und die ölige Farbe zaubert dort im Nu ein ganz naiv empfundenes Stimmungsbild. Das störrige Werkzeug muss also irgendwo festgeschraubt werden, damit es kein Unheil anrichten kann. Auch die Leinwand muss auf ein sehr festes Brett straff gespannt sein, sonst fängt sie an, lustig im Winde zu bibbern, und der Maler wird, ohne es zu wollen, Pointillist. Alles Malgeräth muss mit Rücksicht auf die Windverhältnisse gearbeitet und befestigt sein, sonst fliegt bei einer Böe die ganze Einrichtung in die See, wo Tritonen und Nixen dann ihren grausamen Spott mit der frischen Skizze treiben mögen.

Wie verschieden und dabei eigenartig zugleich ist der Anblick des die Hochsee Studierenden von dem eines Malers, welcher der Natur auf ruhigeren Pfaden folgt. In Ölrock und Südwester gehüllt, dass man nur die Nasenspitze sehen kann, kauert jener inmitten des fegenden Sprühregens hinter dem Schornstein und hantirt dabei mit den durch das Salzwasser störrig gewordenen Farben auf der feuchten Leinwand.

Bei einer gewissen Windstärke hört das Malen nach der Natur wohl ganz auf. Grosse Zähigkeit und Ausdauer vorausgesezt, gelingt es vielleicht auch dann noch, vom Navigationszimmer aus, den Blick durch die mit dicker Salzkruste verschleierten Fenster auf das Meer gerichtet, einige rohe Skizzen zu Stande zu bringen. Im Allgemeinen jedoch muss der Künstler, da ihm die Natur die Abschrift versagt, den Eindruck des empörten Elementes im Gedächtniss festzuhalten suchen.

Auf grossen Passagierdampfern ist das Studieren etwas bequemer, dafür aber entstehen dem Maler dort andere Schwierigkeiten. Von den hohen Aufbauten herab sieht man das Meer zu sehr aus der Vogelperspektive. Beispielsweise befindet sich die Brücke des Dampfers „Deutschland“ etwa 60 Fuss über dem Meeresspiegel, bis zu welcher Höhe sich die grösste vorkommende Woge kaum erheben wird. Die schönen Überschneidungen der Wellen, welche von niederem Standpunkte aus gesehen werden, entziehen sich in der Höhe dem Auge, auch rollen die Wogen bei der Schnelligkeit, mit welcher das Schiff dahineilt, zu rasch vorbei. Dazu kommt, dass an Bord der



Hans v. Bartels. Holländische Küste. Auslaufende Fischerflotte. (Studie.)

grossen Dampfer sich kaum ein Platz findet, wo man unbelästigt von neugierigen Augen schaffen kann. Für einen grossen Theil der Passagiere ist es eine angenehme Abwechslung in dem eintönigen Bordleben, theils aus Interesse, theils aus Langeweile, dem studierenden Maler zuzuschauen, und es gehören ruhige Nerven und sanfte Veranlagung dazu, umgeben von einer dichten Menschenmauer, bei Beantwortung der naivsten Fragen nicht in eine Art Fluchstimmung zu gerathen. Ich habe manchmal den über die Reiling fegenden Spritzer, welcher die ganze Gesellschaft auseinander stieben machte, gesegnet, trotzdem er mich selbst bis auf die Haut durchnässte.

Angesichts der vielen Schwierigkeiten, welche sich dem Malen bei Seegang entgegenstellen, wird es einleuchten, dass der Marinemaler nicht im Stande ist, grössere Bilder, wie es heutzutage vielfach üblich ist, vor der Natur fertig zu malen, und genöthigt ist, seine Werke nach Skizzen, mit Zuhilfenahme der Erinnerung und der Phantasie im Atelier zu schaffen.

Wer weiss, was die Zukunft birgt. Vielleicht konstruirt noch einmal ein erfindungsreicher Kopf ein Specialschiff mit sturm- und wetterfestem, cardanisch aufgehängtem Glaskasten, von welchem aus Kunstwerke grössten Formats gemalt werden können; vielleicht ist es aber auch dann mit einer schnelllebigen Kunstrichtung, welche mehr die Abschrift als den Geist der Natur fordert, vorbei und die schöne Erfindung kommt zu spät. Auf alle Fälle werden in Zukunft dem Studierenden der Marinemalerei weniger Schwierigkeiten im Wege stehen, als sie sich uns, den heute lebenden Kollegen, boten. Wir haben mit meist unzulänglichen Mitteln gewissermassen Entdeckungsfahrten auf jenem Gebiete machen müssen. Die kommende Generation findet gepeiltes Fahrwasser vor, von dem aus sie wieder neue Wege suchen möge. Unsere deutsche Marinemalerei hat sich frei von fremden Einflüssen entwickelt, hoffen wir, dass sie deutsch bleibe und nicht in schwächliche Nachahmung fremder Kunstfertigkeit und fremden Geistes verfalle.



G. FRANZ'SCHE HOFBUCHDRUCKEREI (G. EMIL MAYER) MÜNCHEN.





